Otto Ludwig und sein Stil im „Erbförster“.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Marburg

vorgelegt von

Jakob Stöcker

aus Düsseldorf.

Marburg 1912.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig.

Als Dissertation von der Philosophischen Fakultät angenommen
am 12. November 1911.

Berichterstatter: Professor Dr. Elster.

Meinen Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort . . . . . 1— 2

Einleitung (1—5) . . . . . 3—19

1. Ludwigs Persönlichkeit und ihr Einfluß auf seinen Stil. 2. Ludwigs Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen. 3. Das „Deutsche“ in Ludwigs Kunst. 4. Die Entwicklung von Ludwigs Stil bis zum „Erbförster“. 5. Die Grundzüge des Stiles im „Erbförster“.

Erster Teil: Die allgemeinen Eigenschaften von Ludwigs Stil (6—10) . . . . . 20—31

6. Anschaulichkeit. 7. Das Imaginäre bei Ludwig. 8. Breite und Knappheit. 9. Prägnanz. 10. Klarheit und Verschwommenheit.

Zweiter Teil: Die ästhetischen Apperzeptionsformen (11—24) 32—76

11. Ludwigs Eigenart im Gebrauch dieser Ausdrucksmittel.

A. Die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen . . . . . 33—67

12. Die personifizierende Apperzeption. 13. Die metaphorische Apperzeption. I. Die Bedeutung der Metapher für den Stil des „Erbförsters“. 14. Die metaphorische Apperzeption. II. Lebensgebiete der Metaphern. 15. Die metonymische Apperzeption. 16. Die symbolische Apperzeption. 17. Die antithetische Apperzeption. 18. Die epithetische Apperzeption. 19. Die synthetische Apperzeption. 20. Die umschreibende Apperzeption.

B. Die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen . . . . 67—76

21. Wahl affektstarker Wörter. An- und Abschwellen der Affekte (Hyperbel, Klimax, Miosis). 22. Verstärkung der Affekte durch Wortwiederholung. 23. Verstärkung der Affekte durch Häufung sinnverwandter Wörter. 24. Verstärkung der Affekte durch Eigenheiten der Wort- und Satzverknüpfung.

Dritter Teil: Sprachliche Parallelformen (25—27) . . . . 77—93

25. Wortschatz. 26. Wortkategorien. 27. Syntax.

Vierter Teil: Der dramatische Stil (28—36) . . . . . 94—128

A. Die Mischung der poetischen Elemente im „Erbförster“ . . 94—107

28. Das erzählende Element. 29. Das beschreibende Element. 30. Das lyrische Element. 31. Das betrachtende Element. 32. Die Stimmung.

B. Die dramatischen Ausdrucksmittel . . . . . 107—119

33. Der Monolog. 34. Der Dialog.

C. Zusammenfassung und Rückblick . . . . . 119—128

35. Gesamtbetrachtung. 36. Ergebnis und Ausblick.

Literaturverzeichnis.

Die vorliegende Stiluntersuchung hat zur Grundlage die Vorlesungen von Prof. Elster über „Stilistik". Das reiche Material der sonstigen theoretischen Literatur über den Gegenstand ist natürlich zu Rate gezogen worden. Dankbar erwähne ich noch für die Anlage der Arbeit das Buch Dr. Edgar Wallbergs, Hebbels Stil in seinen ersten Tragödien: „Judith" und „Genoveva". Berlin 1909. (Marburger Diss.)

Zitiert wird für den „Erbförster" nach dem 1. Bande der von Viktor Schweizer besorgten Ludwig-Ausgabe des Bibliographischen Instituts, da sie neben dem kritischsten Text auch die nötige Zeilenzählung aufweist; alle anderen Zitate stammen aus der großen sechsbändigen Ausgabe der „Gesammelten Schriften" Otto Ludwigs, herausgegeben von Adolf Stern und Erich Schmidt, Leipzig 1891.

Neben der im Text zitierten Literatur kämen noch folgende Werke in Betracht:

Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1 u. 2. Halle 1897 u. 1911.

Elster, Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Univ.-Progr. Marburg 1903.

Hoffmann, Erläuterungen zu Otto Ludwigs „Erbförster" in Dr. W. Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bd. 99. Leipzig 1904.

Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.

Alfred v. Berger, Dramaturgische Vorträge. Wien 1890.

Sieburg, Die Vorgeschichte der Erbförster-Tragödie von Otto Ludwig. Berliner Diss. 1903.

Wilhelm Schmidt-Oberlößnitz, Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten nebst einem Ausblick auf Zacharias Werners „Mutter der Makkabäer". Leipzig 1908.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556030_0064

Vorwort.

Otto Ludwig, der Thüringer Dichter aus Eisfeld, geboren im selben Jahre wie Friedrich Hebbel und Richard Wagner, ist lange ein Stiefkind der Literatur gewesen. Er ist es eigentlich auch heute noch. Während seine großen Zeitgenossen immer höher getragen wurden und heute eine entscheidende Rolle in der Kultur unserer Tage spielen, ist man an dem einsamen Grübler Ludwig, der sich fern von der Welt zu Tode gedichtet hat, mit dem hastigen Schritt moderner Ruhelosigkeit vorübergegangen; nennt man die besten Namen, so wird der seine gewöhnlich vergessen, obwohl auch er — wie Gervinus von Hebbel sagte — „wie ein Baum emporragt über vielem Gestrüpp". Zwar das Volk kennt und liebt ihn; es fühlt und weiß, daß der Verfasser von „Zwischen Himmel und Erde" und der „Heiterethei" Blut von seinem Blute ist. Diese beiden Erzählungen sind ihm ein unverlierbarer teurer Besitz geworden, es pocht in ihnen ein deutsches Dichterherz so gewaltig, so ursprünglich echt und tief, daß sich niemand der glühenden Wärme dieser aus dem Innersten kommenden Poesie entziehen kann.

Die Literaturgeschichte indes hat ihr letztes Wort noch nicht gesprochen; das Urteil, das z. B. Max Koch noch in der neuen Auflage seiner „Geschichte der deutschen Literatur" abgibt, ist nicht nur beschämend verständnislos, es beruht auch auf einem sehr wenig eindringlichen Studium der Werke und ästhetischen Studien Ludwigs. Was soll man dazu sagen, wenn Koch in der „Torgauer Haide", die eine Reihe von Jahren vor dem „Erbförster" gedichtet wurde, einen „entschiedenen Fortschritt" gegenüber diesem Stücke sieht? — Dem, der sich die Erforschung der Ausdrucksmittel des Dichters zum Ziele gesetzt hat, der seine Art und Kunst und ihre tiefe Wärme erklären, der mit einem Wort den Stil und damit die Persönlichkeit erschließen möchte, bietet sich nur wenig, auf dem er bauen könnte; ein tiefes Eindringen in alle Wesenszüge seines Stils ist noch nicht versucht worden. Und doch ist gerade einer so problematischen Natur gegenüber die Anwendung der objektivsten

Untersuchungsmethode: die Feststellung der Urelemente des Stils die einzige Grundlage, auf der eine allseitige Beurteilung der Gesamtpersönlichkeit beruhen kann. Wenige kennen den Dichter ganz. Seine rätselvolle Persönlichkeit ist schwer zu erschließen und offenbart sich selbst dem liebevollsten Versenken ungleich schwieriger als die komplizierte und doch im Grunde so geradlinige Natur Hebbels. So ruht denn der reiche Schatz seiner verschwenderischen Beanlagung noch immer dem Tage entgegen, wo die dramatische Kunst sich wieder auf sich selbst besinnen wird. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, das Rätsel dieser kerngesunden und doch so zwiespältigen Persönlichkeit lösen zu wollen. Das ist an der Hand eines einzelnen Werkes nicht möglich, aber auch eine Gesamtbetrachtung des Stils dringt nur bis zu einer gewissen Grenze. Das heilige Geheimnis schöpferischer Phantasie enthüllt keine Psychologie, wir können nur bis zum Vorraum des Allerheiligsten. War es der Einschlag des Musikalischen und des Malerischen, war es die Reflexion, war es das Epische in seiner Natur, war es nicht zuletzt seine ewige Krankheit, die, zum Bunde gesellt, den Trieb einheitlicher dramatischer Gestaltung — denn das dramatische Element ist trotz seiner Meistererzählungen der Urquell seines Schaffens — unterbanden, das festzustellen kann uns nie ganz gelingen. Aber dieser wundervoll organisierten Persönlichkeit so nah wie möglich zu kommen, ist lohnend genug und entschädigt vollauf für die vielen Mühen einer zeitraubenden, bis ins einzelne gehenden Stilanalyse. Wenn nun der „Erbförster“ zur Stiluntersuchung gewählt wurde, so geschah das, weil Ludwig in diesem Werke zum erstenmal ganz er selbst ist. In ihm betritt er mit festem Fuß den Boden seiner realistischen Kunstanschauung. Nach einer Reihe sehr interessanter dramatischer Schöpfungen, die trotz des unleugbar Persönlichen den Stil Ludwigs noch nicht in jeder Zeile ausgeprägt zeigen, hat er sich durch mehrere Entwürfe und Vorstufen hindurch hinaufgerungen zu der Form, die uns vorliegt, zu seinem geschlossensten Drama, dessen kernige Ursprünglichkeit überall die frische Farbe der Entschließung verrät und dessen poetisch-dramatischer Genius so leuchtend in die Erscheinung tritt, daß es den besten Maßstab abgeben kann für die spezifischen Stilmittel unseres Dichters.

Einleitung. (1—5.)

1. Ludwigs Persönlichkeit und ihr Einfluß auf seinen Stil.

„Der Stil ist die Physiognomie des Geistes, sie ist untrüglicher als die des Leibes.“ Nach Schopenhauers bekanntem Wort kann uns im letzten Grunde nur der Stil des Autors den Charakter, die Persönlichkeit enthüllen, er quillt aus dem tiefsten Kern und gibt unbewußt das Letzte der Seele. Im Stil offenbart sich nun auch der Zwiespalt in Ludwigs Natur. Jeder, der nur die Eingangsseiten von „Zwischen Himmel und Erde“ gelesen hat, kennt den Dichter als sprachgewaltigen Meister von tiefster Innerlichkeit, von grandioser Anschaulichkeit und Wärme, dessen originale, überreiche Phantasie alle Mittel schöpferischen Ausdrucks zur freiesten Verfügung hat. Wir sind sogleich im Banne dieses Mannes, dessen tiefe, reine Augen aus jeder Zeile blicken, und fühlen eine milde Wärme und allmählich eine heiße, verzehrende Glut uns umwehen. Überall tritt das zutage. Seine Prosastudien sind von einer anschaulichen Lebendigkeit, von einer schlagenden Bildlichkeit, daß sie die Lektüre zum hohen Genuß machen. Dieser Dichter ist eigentlich nie abstrakt. Hinter den schwierigsten begrifflichen Untersuchungen steht eine faszinierende Konkretheit; diesem Manne verwandelt sich alles Denken in Anschauung. Und doch fehlt fast allen Schöpfungen des Dichters ein Etwas: die Einheitlichkeit, die Geschlossenheit, die gebändigte Harmonie aller Teile, hinter der eine in allen Teilen harmonische Persönlichkeit steht. Es mangelt dem Dichter der bergeversetzende Glaube an sich selbst, der Glaube, der unbewußt und des Sieges gewiß die „stilgebende Phantasie“ walten läßt, wie ihr inneres Gesetz es befiehlt. Der Riß in Ludwigs Natur offenbart sich. Seine Poesie ist eine in heiße Sonnenglut getauchte farbensatte Wiese mit vielen bunten und warmduftenden Blumen, aber diese Wiese hat breite Schluchten, über die oft nur ein schwindelnder Steg führt. Über der sinnlichen Macht der Erscheinungen, über dem Farben- und Klangreichtum der Dinge, über dem Kleinen und Allzuvielen, das seine ewig rege, erfindungsreiche Phantasie erschaut, vergißt er den

Ring, der den bunten Blumenstrauß zum Kranze bindet; über der Farbe vergißt er die Form. Er kannte diesen Mangel selber genau, wie er auch sonst sein unbestechlicher Richter war, und was er den Goldschmied Cardillac zu dem Maler Martin sagen läßt, das fühlte auch er als seine Schwäche:

„Seht, ich verstehe nichts von Proportionen
Und von Verkürzungen. Doch für die Farbe
Und für den Schmuck, da hab' ich Sinn für hundert".
Werke Bd. 3 S. 163.

Der Riß geht viel weiter als bei Hebbel. Einer viel reicheren Phantasie, die von der Schar lebenheischender Gestalten geradezu angefallen wurde, stand eine unerbittliche Reflexion gegenüber, die nimmer ihr Genüge finden konnte, im Gegensatz zu Hebbel, der selbst da im Vollgefühl des Erreichten schwelgte, wo alle Musen klagend abseits standen. Ich verweise nur auf die Tagebuchstellen, wo er nach reiflicher Überlegung den „Diamant" für sein bestes Werk erklärt, nachdem er doch schon „Judith", „Genoveva" und vor allem „Maria Magdalena" geschaffen hatte. Es ist nur dann halbwegs verständlich, wie aus Ludwig der große Fragmentist wurde, wenn man sich immer und immer wieder die Größe des Erstrebten vorhält, „bis zum Schwindeln", nennt er es selbst einmal. Wenn er trotzdem so viel Unvergängliches geschaffen hat, wenn seine Poesie von der Reflexion so wenig beeinträchtigt wurde, daß wir Ludwig immer als naiven Dichter empfinden, der nur Instinktmenschen und typisch menschliche Probleme gestaltet, so kann man erst die Kraft und Ursprünglichkeit dieser Phantasiebegabung ermessen.

Die Reflexion Ludwigs, die immer mit der Hebbels in Parallele gesetzt wird, aus welchem Grunde man dann auch eine weitergehende Ähnlichkeit hat finden wollen, ist von der Hebbels um eine Welt geschieden. Während Ludwigs gesamte Reflexion darauf gerichtet war, seine übermächtige, in ihrem Reichtum unorganische Phantasie zu disziplinieren, mußte sie bei Hebbel die Anschauung ersetzen helfen. Hebbels eigenartige Bedeutung liegt in der charakteristischen Ausprägung dieser dialektischen, aufwühlenden und zergliedernden Reflexionsdichtung, die sein Eigenstes ist, sie mußte notwendigerweise mit einem Mangel an Anschauung zusammenfallen, und man täte gut, nicht immer und immer wieder bemänteln zu wollen, was bei richtiger Problemstellung als das Charakteristische Hebbelscher Kunst angesehen werden muß.

Fragen wir nun nach der Art der Phantasiebegabung Ludwigs! Vielleicht erhalten wir als Antwort eine Lösung der Frage, warum trotz aller Gaben kein zweifelfreies Kunstwerk zustandekam.

Und da zeigt sich denn sofort, woran der künstlerische Organismus Ludwigs krankte. Prof. Elster hat in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft“ außerordentlich aufschlußreiche Erörterungen über die Art der Phantasie- und Verstandesbegabung Goethes, Schillers und Lessings angestellt, indem er die besondere Mischung der Phantasieelemente (anschaulicher und kombinatorischer Art) bei den genannten Dichtern feststellte. Er hat gefunden, daß bei Goethe die anschauliche, bei Schiller die assoziative Seite überwiegt, und die ästhetischen Folgerungen aus diesen Ergebnissen sehr einleuchtend dargestellt. Eine Bemerkung hat mich nun dazu geführt, diese Untersuchung auch bei Ludwig anzustellen. Die Bemerkung, daß beide Arten gleichstark wohl in einer Seele nicht vorkämen. Und in der Tat leuchtet sofort ein, daß hier in der Einseitigkeit, in dem prägnanten Überwiegen einer Seite die Stärke liegt (eins ohne das andere kommt natürlich nicht vor), denn die scharfe, klare Deutlichkeit und Anschaulichkeit der Vorstellungen kann durch die Flut hinzuschießender Assoziationen jeglicher Art nur beeinträchtigt werden, und andererseits wird die Flucht der Vorstellungen, die gerade in ihrem strömenden Immerzu nicht in der Schärfe der Umrisse ihren Reiz hat, durch allzu klare Deutlichkeit nur gehemmt und gehindert. Nun zeigt Otto Ludwigs gesamtes künstlerisches Schaffen, daß beides in einem unvereinbaren Grad bei ihm vorhanden war, ebenso zeigen es seine außerordentlich sprechenden Selbstbekenntnisse. Er wurde nur zu oft und zu sehr übermannt von den Strömen der Assoziationen, die ihm von allen Seiten zuschießen (er sagt selbst, daß seine Feder seinen Eingebungen nicht zu folgen vermocht hätte, und daß er der ärgste Vielschreiber geworden wäre, wenn er gesund gewesen wäre), und dabei erscheinen ihm die Gebilde seiner Phantasie in einer so grellen Deutlichkeit, daß er jeden Weg verfolgen muß und dabei das Ziel langsam aus dem Auge verliert.

Das Drama fordert beide Begabungen. Ein Genius vom Range Shakespeares hat sie in vollendeter Harmonie besessen. Er hat die großen Linien seiner Komposition mit tausendfachem Leben füllen können, ohne daß sie ihm verrannen. Die innere Zwiespältigkeit mancher Schillerscher Gestalten läßt auf die Verschwommenheit ihrer Konzeption schließen, der hohe Flug seiner Gedanken, von den Fittichen einer fortreißenden Sprache beschwingt, täuscht darüber hinweg. Hier liegt nun auch die Erklärung, wie Ludwig, der geborene Plastiker, dessen so scharf gemeißelte Gestalten die Glut einer bis zur höchsten Anschaulichkeit gesteigerten Konzeption verraten — Musiker sein konnte. In ihm rauschten eben unaufhörlich die Quellen von Begabungen,

die man fast nie vereint findet, auch Ludwig gelang es nicht, sie alle in ein Bett zu leiten. Ludwig vereinigte in sich — man gestatte diesen Vergleich aus der bildenden Kunst — die Begabung des Plastikers mit der des Malers: zum schärfsten Umriß sollte die Glut der Farbe und des Lichts kommen, aber woran ein Dürer scheiterte, wenn er es versuchte, beides zur Einheit zu gestalten, gelang auch ihm nicht. Nun trat zu dieser überlebendigen Phantasie ein scharf ausgeprägter induktiver Verstand, der die Ergebnisse seines Denkens von der Menge der Einzeltatsachen abhängig machte. Dieser induktive Verstand hat ihn zu den reichen und eindringlichen ästhetischen Erkenntnissen geführt, aber auch sie tragen den Stempel des Entstehens an der Stirn, es fehlt die Systematik, die die Einzelheiten bändigt und einem Ganzen unterordnet. Seinem dichterischen Schaffen war diese Induktion unheilvoll. Die „üppige Anarchie des Details", das ihm in seine Werke „hineinschwoll" und ihm die Komposition verwirrte, wäre durch einen deduktiven Verstand unterbunden worden. So kam es denn, daß der Dichter von seinem Grundriß oft merklich abwich. All diese Dinge sind nun mehr für sein Gesamtwerk als für den „Erbförster" charakteristisch. Gerade im Stile dieses Werkes muß man das Streben nach Straffheit und Konzentriertheit bewundern, und es ist wohl auf Rechnung der Vorentwürfe zu setzen, aus denen sich der Kern immer klarer und einheitlicher entwickelte, daß dieses Streben auch von Erfolg gekrönt wurde. — Was Otto Ludwigs Kunst mit so tiefer Wärme erfüllt, die sich in seinem Stil unmittelbar ausspricht, ist sein wahrhaft weltüberwindender Optimismus. Er fließt aus einem Charakter, dessen „klaglos heilige" Größe, dessen Wahrheit und Reinheit über jeden Zweifel erhaben ist. Als echter Realist scheut der Dichter vor dem Disharmonischen des Lebens nicht zurück, aber unverrückt wie die sieghafte Sonne leuchtet über all seinem Werk der männlich feste Glaube an den Sieg des Guten und Schönen. Wie jeder echte Dichter trug er in seiner Brust die Welt, deren Idealität die irdische mit ihren Mängeln versöhnt. Seine männlich ringende Natur hat nie bewußt der Krankheit seines Körpers und der Disharmonie seines Geistes Einfluß auf sein Schaffen gewährt. Er schwang sich allen zersetzenden Gewalten zum Trotz zur Höhe einer Weltanschauung empor, die ihn in einem Brief an Julian Schmidt die Worte finden ließ: „Die Welt hat ein liebestrunkener Gott erschaffen, um das, was ihn erfüllte, auch außer sich zu sehen". Das war keine vorübergehende Stimmung, dieser unerschütterliche Glaube findet in all seinen Werken hellen Widerhall. Der Roman „Zwischen Himmel und Erde" klingt

darin aus, und die Worte, die er dem Fräulein von Scuderi in den Mund legt (5. Akt 4. Szene), haben dieselbe programmatische Bedeutung:

„Der gute Gott soll dieses freundliche
Geschenk mir nicht umsonst verliehen haben.
Er selbst ist ja ein heitrer Gott, und alles,
Was er geschaffen, ist sein heitrer Spiegel.
Scheint einem Menschen dieser Spiegel trüb,
Ist's nur sein eignes trübes Angesicht,
Was ihm daraus so trüb entgegensieht".

2. Ludwigs Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen.

Man kennt die Stellung, die Ludwig zu den Klassikern Goethe und Schiller eingenommen hat. Niemand, der seine ästhetischen Studien kennt, wird ihm den Vorwurf des Nichtverstehens machen; kein anderer Dichter vor ihm hat sich so tief eingebohrt in fremde Kunst wie er. Es ist aber das Wesen des schöpferischen Genies, daß es über seine Zeit hinaus der Zukunft neue Wege bahnt. Das muß es in notwendigen Gegensatz bringen zu dem, was vorher war, und die Einseitigkeit, mit der alle Kräfte in den Dienst des neuen Ideals gestellt werden, zeugt nur von dem heiligen Ernst des Wollens und Strebens nach dem als Ideal erkannten Ziel. Heinrich Heine hat dieses geistige Naturgesetz in einer bekannten Stelle drastisch genug ausgedrückt: „Denn in der Literatur wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden werden die Väter von den Söhnen totgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden".[1]) Wenn Ludwig das, was ihn von den großen Klassikern trennte, mit größter Schärfe hervorhob, so muß man bedenken, daß ja seine Studien ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Und andrerseits lebte das realistische Ideal so mächtig in ihm, daß er alles daran setzte, ihm zum Siege zu verhelfen. Er wollte hinaus über die „unnatürliche Scheidung, die Goethe und Schiller und auf ihren Spuren die Romantiker in das Leben gebracht, indem sie das Ästhetische, das Schöne vom Guten und Wahren trennten und aus der Poesie eine Fata Morgana machten, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen, der sie sieht, mit der wirklichen Welt . . . entzweit . . ." [2]) Er wollte eine Poesie, die in inniger Gemeinschaft das Schöne mit dem Wahren verschmolz, die im Realen das Schöne suchte. Die

[1]) Elster, Werke Bd. 5 S. 268.
[2]) Werke Bd. 1 S. 259.

großen Linien der idealisierenden Stilisierung der beiden Großen waren ihm nicht lebensvoll genug; wie er sich die ideale Tragödie vorstellte, davon geben die „Makkabäer“ ein Bild. Der Gegensatz zu Grillparzer, der mit seiner oft sehr scharfen und lebendigen Charakterisierung einen Schritt weiter tat, im wesentlichen aber dem klassischen Ideal treu blieb, hat dieselben Ursachen. Aber Ludwig war wieder einig mit ihm — im schärfsten Kontrast zu Hebbel — in der Bevorzugung einfacher, natürlicher, großer Verhältnisse. Hebbels komplizierte Problemstellung, sein Gebanntsein unter die Macht des Problems, die ihn lebendige, erdgeborene Menschen nur selten schaffen ließ trotz des Aufwandes an psychologischem Raffinement, fanden in ihm den stärksten Widersacher. Das Verhältnis dieser beiden ungeheuer interessanten Menschen läßt sich in zwei Worten nicht darlegen; der Gegensatz reicht trotz gewisser äußerlicher Übereinstimmungen, die in der Zeit begründet liegen, bis zu den Wurzeln; das Licht des einen ist zumeist der Schatten des andern. Was ihn mit Hebbel verband und ihn mit ihm einig machte in der Verdammung des „Jungen Deutschland“, war das reine, nimmermüde, tendenzlose Ringen um die höchsten künstlerischen Ideale, den starken inneren Gegensatz zu Hebbels Kunst hat er nie aufgegeben. Unter solchen Umständen von einer Abhängigkeit und Beeinflussung zu reden, wie sie Hebbel selbst und in seinem Gefolge einige übertrieben eifrige Hebbel-Enthusiasten haben finden wollen, ist mehr als unrichtig. Diese Leute beweisen nur, wie verschwommen das Bild ist, das sie von Hebbelschen und Ludwigschen Gestalten haben, der Meister Anton z. B. hat mit dem Erbförster gerade soviel Ähnlichkeit wie Hebbel mit Ludwig, daß heißt fast gar keine und jedenfalls nur rein äußerlich.

Ludwig hat es selbst in einem Briefe an Julian Schmidt (Werke Bd. 6 S. 382) mit Bezug auf den „Erbförster“ klar ausgesprochen: „Die Hebbelsche Theorie hat auf das Entstehen des Stückes keinen Einfluß gehabt; ich habe sie erst später kennen lernen und nie adoptiert“.

Merkwürdigerweise ist Ludwig von Kleist kaum berührt worden. Er hat den größten Teil von Kleists Werken, wie er selbst in einem Briefe an Julian Schmidt (Werke Bd. 6 S. 394) berichtet, erst kennen gelernt, als seine beiden Hauptdramen längst hinter ihm lagen. Sein Stil kann also nicht von ihm beeinflußt sein. Interessant ist jedoch seine Stellung zu ihm. Er spricht sich in seinen Studien und in dem erwähnten Briefe mit großer Klarheit und Sachkenntnis über den Dichter aus, vor allem hat er in höchst scharfsinniger Weise — was S. Rahmer in seinem Buche: „Heinrich v. Kleist als Mensch und Dichter“,

Berlin 1909, S. 224 ff. weiter ausführt — den Zusammenhang von Kleists Werken und seinen musikalischen Studien betont (Bd. 6 S. 393 f.). Im übrigen tadelt er an ihm, daß er nicht maßzuhalten weiß, wodurch das Raffinierte, Überspannte seiner Fabeln zu erklären sei. Kleists Objektivität erscheint ihm zu verstandesmäßig: „Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt seine Geschichte vor wie ein Kriminalist, bei dem der Scharfsinn der psychologischen Motivierung die Hauptsache, der aber gemütlich an den Geschichten selbst ohne Teilnahme ist“ (Werke Bd. 5 S. 348). Daß Kleist nicht ganz ohne Einwirkung auf ihn gewesen sei, hält er für möglich; er selbst glaubt „von Shakespeare und Lessing am stärksten und nachhaltigsten bestimmt worden zu sein“ und erblickt die Verwandtschaft mit Kleist in ihrer gemeinsamen Abkunft von den genannten Dramatikern.

Ludwig nahm seinen Ausgang von den Romantikern, gewisse Züge verbinden ihn auch mit den Stürmern und Drängern, doch widerstrebt seinem realistischen Ideal alles Maßlose und Verzerrte; in dieser Hinsicht erinnert er an Goethe. Die Romantik kam ihm mit ihrer Verquickung realistischer und märchenhaft-phantastischer Elemente in gewissem Sinne entgegen, von vornherein lag ihm aber alles romantische Zerfließen vollständig fern; sein Wesen ging auf straffe, dramatische Gestaltung, und der romantische Ichkultus war der vollkommene Gegensatz zu seiner objektiv gerichteten Natur.

Wenn ich nun den großen Schatten des größten Dramatikers zitiere und auf das Verhältnis Ludwigs zu Shakespeare zu sprechen komme, so gestehe ich von vornherein, daß ich dies nur ganz kurz hier tun kann. Die Behandlung der Frage fordert eine Untersuchung für sich, denn was bis jetzt darüber gesagt ist, kann nicht den Anspruch erheben bindend zu sein. Es erfüllt einen mit Schmerz, wenn man immer und immer wieder hört, Ludwig sei an Shakespeare zugrunde gegangen. Max Koch behauptet sogar, der Dichter sei im Wahn gewesen, ein deutscher Dramatiker des 19. Jahrhunderts solle und könne wie der elisabethanische Dramatiker dichten.[1]) Daß Ludwig durch Shakespeares gewaltigen dramatischen Stil, durch seine unerreichte Charakteristik und Technik zur höchsten Bewunderung getrieben wird, kann natürlich niemand verstehen, der nicht in staunender Ehrfurcht an dem unheimlichen Ringen des Dichters um die letzten dramatischen Geheimnisse teilgenommen hat. Aber wer den Dichter nur halbwegs kennt, weiß, daß auch ihm die Persönlichkeit, die schöpferische Originalität über alles ging.

[1]) „Geschichte der deutschen Literatur“ S. 493.

Koch sagt ja dann selbst einige Zeilen später, die Entwürfe und Dramen Ludwigs seien unshakespearisch. Gewiß ist die überaus genaue Kenntnis des englischen Dramatikers nicht spurlos an seinen Werken vorübergegangen, er kannte ihn bei seiner Konfirmation fast vollständig, und es wäre ein Wunder, wenn er ohne Nachhall bei einem Menschen geblieben wäre, dessen plastische und anschauliche Nachempfindungskraft jeden andern unschöpferisch gemacht haben würde. So kommt denn hin und wieder eine Shakespearesche Wendung, ein Anklingen an eine Shakespearesche Situation vor, aber wer will im Ernste ihn daraufhin zum Nachbeter stempeln? Daß auch seine Shakespeare-Studien weit über die Erkenntnis des Shakespeare-Dramas und seiner Mittel hinausgehen, daß er in ihnen an manchen Stellen eine Technik entwickelt und fordert, die geradeswegs auf Ibsen deutet, hat ja R. M. Meyer schon nachgewiesen.[1]) Dieses Kapitel kann nicht geschlossen werden, ohne auf einen charakteristischen Zug in Ludwigs Natur hingewiesen zu haben. Der Dichter ist eine vollkommen männliche Persönlichkeit, „sein männliches, tief leidenschaftliches Wesen ward unwiderstehlich auf das Drama hingewiesen“ (Treitschke), und dennoch war die Gabe der Anempfindung, die Fähigkeit, Fremdes aufzunehmen und mit dem Eigenen zu verschmelzen, stark in ihm entwickelt. Er nahm das Gute, wo er es fand, wenn es seinen Zwecken dienlich war, und er konnte es, weil er Genie genug hatte, ein altes Motiv mit neuem, persönlichem Gehalt zu füllen. Und so kommt es denn, daß ein Stück wie „die Jäger“ von Iffland, deren sehr geschickte Mache noch heute auf dem Theater Wirkung tut, in so vielem auf den „Erbförster“ eingewirkt hat. Dem, der den „Erbförster“ stilistisch untersucht hat, fallen besonders die mannigfachen Übereinstimmungen in der Wortwahl auf, der Ähnlichkeit in Situationen und Charakteren ist ja öfter gedacht worden. Den Dichter kümmerte das nicht; die Erinnerung floß wohl unbewußt in sein Werk, das, wie er selber sagt, „in Iffland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren“ sollte. Auch sonst wird der Philologe an manches schon Dagewesene in Ludwigs Werken erinnern können — wer vermag überhaupt etwas zu sagen, was nicht schon gesagt wäre —, worauf es hier ankommt ist dies: Otto Ludwigs Phantasie ist durchaus original. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß der Dichter nur das gestalten konnte, was ihm zum Erlebnis geworden war. Wenige waren so fest und ausschließlich auf das gegründet, was ihnen im innern Schauen und Erleben als

[1]) Otto Ludwigs Shakespearestudium, Shakespeare-Jahrbuch Bd. 37 1901.

richtig aufgegangen war, wie Ludwig. Nur die volle Selbständigkeit der Phantasieanschauung, die ihn wagen ließ, Goethe und Schiller so furchtlos zu kritisieren, gab ihm auch das Recht, alte Motive neu zu formen.

3. Das „Deutsche“ in Ludwigs Kunst.

Eine Stiluntersuchung wird nicht umhin können, auf die spezifisch deutschen Züge in der Kunst und im Stil eines Dichters, dessen Wesen und Wirkung sie nachspüren will, nachdrücklich hinzuweisen. Denn diese Züge bilden den Kern des Verständnisses, das wir seiner Kunst entgegenbringen, im letzten Grunde vermag nur das uns zum Mitfühlen und Mitleiden zu zwingen, was unserm Volkstum entwachsen ist, was Blut von unserm Blute ist. Andrerseits vermag eine Betrachtung, die auf die Eigenart deutscher Kunstauffassung eingeht, manches im Stil eines Dichters zu erklären, was sonst dunkel geblieben wäre, insbesondere finden manche „Schwächen“ nur aus diesem Gesichtspunkt heraus ihre Deutung.

Welches sind nun die Merkmale deutscher Kunst? Henry Thode hat in seinem, in Hans Meyers „Deutschem Volkstum“ erschienenen Aufsatz: „Die deutsche bildende Kunst“ das Wesen deutschen bildnerischen Schaffens auf vier Hauptelemente zurückgeführt. Diese: Bewegung, Fülle, Charakteristik und Phantastik ergeben sich — im Gegensatz zu romanischer Kunstauffassung — aus einem Überwiegen des Gefühles und Phantasielebens über das Verstandesmäßige und rein Formale. Diese vier Kennzeichen können als aus einer Wurzel geflossen auf die Dichtkunst übertragen werden, und sie sind, wenn irgendwie, für Otto Ludwig bedeutungsvoll. Der Dichter ist seiner ganzen Abstammung nach urdeutsch. Das „dreifach segen-sagen-sangberühmte“ Thüringen, seit uralter Zeit und unter allen geschichtlichen Stürmen und Wandlungen ein Wohnsitz rein deutscher Stämme,[1]) war seine Heimat. Und der Biograph Ludwigs hat recht, wenn er sagt: „Kaum eine zweite deutsche Landschaft erscheint bis auf die neuere Zeit herab so wie Thüringen vom geheimnisvollen Walten der Volksphantasie und des Volksgemüts erfüllt und durchdrungen“.[2]) Es ist das Land knorriger, eigensinniger Menschen, die trotz harter Arbeit mehr als anderswo im Reich der Träume leben, es ist das Land des Gesanges und der Poesie zugleich.

Otto Ludwigs Werke spiegeln im reinsten Kristall seine

[1]) Stern-Werke Bd. 1 S. 3.
[2]) Werke Bd. 1 S. 4.

Stammeseigentümlichkeiten und darüber hinaus all das, was wir soeben als charakteristische Merkmale deutscher Kunst bezeichnet haben. Alles bei ihm ist durchflossen von strömender Bewegung, jedes ruhige Sein ist aufgehoben; scharfe, klare Gestalten mit ausgeprägten Charakterzügen, die durch die reiche, sich nie genugtuende Fülle des Details einen leisen Stich ins Seltsam-Verschrobene bekommen, und das Ganze durchflossen von einer leisen humorvollen Phantastik. Keine Kunst ist in dem Sinne wie die deutsche „Wesensausdruck". Deshalb muß als ihr deutlichstes Kennzeichen die Kraft individueller, tief beseelter Charakteristik angesehen werden. Wenn H. St. Chamberlain in seinen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" den „Naturalismus" als deutsches Kunstprinzip erkennt, so ist die Charakteristik sein wesentlichster Bestandteil. Nun hat H. Thode mit großer Klarheit nachgewiesen, wie das Streben nach Charakteristik, in dem die deutschen Künstler sich nie genug tun konnten, die Form sprengen mußte, besonders wo das Detail den Zwecken der Charakteristik dienstbar gemacht wird. Auf diese Weise wurde oft genug das Aufkommen dessen verhindert, was Thode als „Stil" bezeichnet.

Otto Ludwig ist mit seinen „Fehlern" und Vorzügen einer der deutschesten Künstler. Insbesondere ist der „Erbförster", die Tragödie des Rechtsgefühls, die sich unter rauschenden Bäumen im Walde abspielt, ihrem Stile nach dem Ideal eines deutschen Dramas außerordentlich nahe. Wir werden Gelegenheit finden, das „Deutsche" in diesem Werke besonders hervorzuheben.

4. Die Entwicklung von Ludwigs Stil bis zum „Erbförster".

Um den Stil des „Erbförsters" verstehen und bis in alle Einzelheiten gerecht würdigen zu können, müssen wir uns zunächst eine Überschau des Weges, der zu ihm führt, einen Hinweis auf die Entwicklung der dramatischen und sprachlichen Ausdrucksmittel Ludwigs verschaffen. Dies ist jedoch nur in großen Linien möglich, da die Behandlung dieser Dinge im engsten Zusammenhang steht mit seinem geistigen und künstlerischen Werdegang überhaupt. Und dieses sehr interessante Kapitel von der Entwicklung des Stilkünstlers Ludwig, das nur im Rahmen einer Gesamtdarstellung seines Stils geboten werden könnte, ist noch nicht geschrieben worden. So kommt es denn, daß die innere Folgerichtigkeit seines Schaffens noch nicht erwiesen ist, einer der Gründe, warum man der Eigenart des Dichters nicht immer gerecht wird.

Der Stil ist bei Ludwig nur in enger Verbindung mit seinem künstlerischen Problem, mit dem Inhalt seiner dramatischen Werke zu behandeln, denn keiner hat in dem Maße danach gestrebt, für jeden Inhalt den nur ihm angemessenen Stil zu finden. Von diesem Streben mag man einen Begriff bekommen, wenn man die von Erich Schmidt in Bd. 4 S. 37 abgedruckten Bemerkungen zum Stil des geplanten „Marino Falieri“ liest. Sie zeigen recht deutlich die schwindelnde Höhe des Wollens; man sieht, wie tief die Glut des Einfühlens, des Versenkens in eine nur von der Phantasie erschaute Welt war, und kann sich vorstellen, wie die Flammen der Konzeption in seinen Stil hineinschlagen mußten. Hier liegt mit eine der Ursachen, warum der Dichter immer in neuem Gewande erscheint, denn seine künstlerische Wandlungsfähigkeit, sein inniges, von aller starren Subjektivität freies Hingegebensein an seinen Stoff ist ungemessen.

So merkwürdig es nun klingt, aber es ist so: Ludwigs Sprache steht von Anfang an auf stolzer Höhe. Wärme, Bildlichkeit, Anschaulichkeit und Prägnanz, Weichheit und Herbigkeit je nach Bedarf und eine schon in der Jugend erstaunliche hyperbelfreie Schlichtheit und Einfachheit charakterisieren sie von Anbeginn an. Nüchterne Prosa hat er eigentlich nie geschrieben, selbst seine ästhetischen Studien, seine Szenarien sind Poesie. Die „Arabesken“, die hin und wieder den Jugendstil verschnörkeln, die derb-realistischen, gesucht-trivialen Bilder weichen einer immer größer werdenden Schlichtheit, alles drängt nach größerer Knappheit und Einfachheit, ein Zug zu maßvoller Harmonie durchzieht seinen ganzen Realismus, wenn auch der in Ludwigs Natur liegende Hang zu originellen, absonderlichen Einfällen nie ganz schwindet.

Die Entwicklung des Dramatikers Ludwig bildet keine ganz klar erkennbare Kette, in der sich jedes Glied folgerichtig an das andere reihte. Aber eines ergibt sich doch: Der Weg von den ersten dramatischen Produktionen bis zum „Erbförster“ und auch darüber hinaus ist ein ununterbrochener Anstieg, kein Zickzackkurs wie bei Hebbel, der nach der „Maria Magdalena“ in dramatischer Hinsicht völlig unmögliche Dramen schaffen konnte. Mit immer größerer Meisterschaft sind die dramatischen Probleme angefaßt, immer klarer und freier entwickelt sich sein realistischer Stil, der in einem wunderbar lebendigen und natürlichen Dialog gipfelt, bis er dann in den „Makkabäern“ die Brücke zu schlagen sucht zur idealen Tragödie. Es ist die Tragik des Dichters, daß er nicht die Zeit fand, sich auf den einzelnen Etappen dieses Weges völlig auszuwirken. So kommt das Treibhausartige einer Entwicklung zustande, die nach macht-

und lebensvoller Stilisierung drängte, ohne vorher im Naturalismus völliges Genüge gefunden zu haben.

Nachdem er seine beste Jugendkraft der Musik geopfert hatte, kam Ludwig zum Drama, um zeitlebens „ein halber Musikus, ein halber Tragikus“ zu bleiben. Soviel man diesen Werdegang beklagen mag: Die warme, zu Herzen dringende Kunst des Dichters ist mit durch diese musikalische Unterströmung zu erklären. Aber wir wollen verstehen, warum er nicht gleich seinen Stil fand. Es wird Ludwig vorgehalten, daß er nicht gleich im ersten Drama ganz er selbst ist, und auf die anderen Dichter verwiesen, auf Goethe, Schiller, Kleist, die ihre Persönlichkeit gleich in voller Ausprägung zeigten. Es wird dabei vergessen, daß das ungemein Persönliche der Erstlingsdramen dieser Dichter in dem stürmischen, titanenhaften Wollen brausender Jugend liegt, an deren Stelle bei Ludwig die Ruhe des (älteren) Mannes und die planvolle Überlegung eines skrupelvollen Gewissens tritt. Wie gewaltig dennoch das Feuer dramatischer Leidenschaft in dem Dichter brennt, davon legen ja „Die Pfarrrose“ und „Das Fräulein von Scuderi“ beredtes Zeugnis ab.

Überblicken wir nun die Entwicklung von Ludwigs Stil, so tritt uns von allem Anfang an der Drang zur realistischen, die Dinge scharf spiegelnden Gestaltung der Wirklichkeit entgegen, vor allem bestimmend und unzweideutig der Zug zu beseelender, individualisierender Charakteristik. Er tritt schon in seinen musikalischen Kompositionen hervor und brachte ihn in Gegensatz zu seinem Lehrer Mendelssohn-Bartholdy, der nicht verstehen konnte, wie sein Schüler die Personen in seinen Singspielen natürlich und charakteristisch reden lassen wollte. Die „Torgauer Haide“ mag als das charakteristischste Dokument der Frühzeit Ludwigs gelten. Dieses prachtvoll bunte und stimmungsvolle Lagerbild zeigt schon recht deutlich die spezifischen Vorzüge des Dichters. Die Schilderung der Situation ist trotz ihrer Knappheit meisterhaft, die Charaktere sind es nicht minder, und klar hervor tritt auch vor allem der Drang zu dramatisch-theatralischer Wirksamkeit. In den „Rechten des Herzens“ ist dann zum erstenmal Leidenschaftsdarstellung das Problem. Aber man merkt es dem Dichter an, daß er keine Anschauung hat von dem fürstlichen Milieu, das den Hintergrund zu seinem Werke abgibt. So verfällt er denn in eine idealistisch-konventionelle Buchsprache, die keine rechte Charakteristik aufkommen läßt. Bemerkenswert ist auch hier wieder der Stimmungsgehalt, der teilweise mitgegeben ist durch die Wahl eines unheimlichen Schauplatzes, nämlich des Grabgewölbes.

Der Konzeption nach in die Zeit romantischen Fühlens

zurückreichend ist das „Fräulein von Scuderi“, das aber erst 1848 vollendet wurde, als Ludwig sein realistisches Ideal von allem Bizarren und Maßlosen gereinigt hatte. Das Stück ist eine geniale Mischung von Naturalismus und phantastischer Romantik. Der Name Shakespeare schwebt über dem Ganzen und äußert sich nicht nur in der dämonischen Kraft entfesselter Leidenschaft, sondern auch in verstiegenen Metaphern und hochtrabenden Sentenzen, die aber — das muß dem Dichter zum Lobe nachgesagt werden — im Munde eines Cardillac nicht gar zu befremdend klingen. Mit der Breite des Stückes, die sich vor allem in den Kunstexpektorationen Cardillacs geltend macht, die stilistisch besonders in den ewigen Wortwiederholungen, Antithesen und lang ausgesponnenen Wortspielen zum Ausdruck kommt, kontrastiert eine auch hier schon sehr rühmliche Prägnanz und Knappheit der Sprache, die z. B. die Vorgeschichte sehr kurz und schlagend zur Kenntnis bringt. Alles in allem ein für Ludwigs Wesen höchst charakteristisches Werk, das in allem die Schlacken unausgereifter Künstlerschaft aufweist, aber die Löwentatze des geborenen, zum Großen berufenen Dramatikers in jeder Zeile verrät. Die Charakteristik ist vortrefflich, und wie ein durchaus singulärer, halbwahnsinniger Mensch in dämonischer Lebendigkeit vor unser Auge gestellt wird und uns bedingungslos in seinen Wahnsinnsfuror hineinreißt, das findet nur bei den ganz Großen Ebenbürtiges und erweist den Dichter als zu den großen Künstlern gehörig, deren Blick auch jene Welt erschließt, die sonst dem Psychiater gehört.

Fehlt dem „Fräulein von Scuderi“ die Einheitlichkeit der Handlung, die in zwei Teile gespalten ist, so steht in Ludwigs nächstem Stücke, in der „Pfarrrose“, die Heldin dominierend im Mittelpunkte. Auch sonst tut hier Ludwig einen entschiedenen Schritt vorwärts. Es ist ein prächtiges, lebensprühendes Stück, das die zusammengeraffte Kraft und Überlegung des Dichters überall offenbart. Dem, der den Stil des „Erbförsters“ untersucht hat, tritt das Bild der Persönlichkeit, das er dort gewonnen hat, in der „Pfarrrose“ auf Schritt und Tritt entgegen, und man begreift es, wenn der Dichter bei der Arbeit an ihr das frohe Gefühl hatte, seinen Stil gefunden zu haben. Der Dialog ist von größter Frische und Lebendigkeit, eine tief beseelte Charakteristik läßt scharf ausgeprägte Gestalten vor uns erstehen, und die Kraft, mit der die Affekte gemalt werden, ist ebenbürtig der glutvollen Situationsschilderung. Die Stimmungskunst ist von größter Zartheit, und es ist ein großer Jammer, daß bei soviel Vorzügen das Stück als Ganzes mißlungen ist. Ludwig konnte nun einmal keine Intrigue führen; es schmerzt,

lebendige, natürliche Menschen in eine unmögliche Handlung gepreßt zu sehen. Noch dazu greift auch die Theatralik zu extremen Effekten, und hin und wieder spielt das lyrische Element eine zu große Rolle.

Trotz der großen Vorzüge der „Pfarrrose“ wundert man sich doch, nun gleich darauf im „Erbförster“ eine Höhe erreicht zu sehen, die nicht nur einen Gipfel in Ludwigs Kunst, sondern auch einen absoluten Wert für alle Zeit bedeutet. Denn hier ist das Ewig-Menschliche frei und rein zur Darstellung gekommen; die tief innerliche Kunst des Dichters äußert sich in einer großartigen Vertiefung aller ihm eigenen Ausdrucksmittel, die Charakteristik und die Schilderung der Affekte reicht weit hinaus über all das, was die damalige Kunst hervorgebracht hat, und es ist ein trauriges Zeichen für das Verständnis von Kritikern und Publikum, daß man über den in Ludwigs damaliger Kunstanschauung begründeten Mängeln die einzigartige Größe des Werkes übersah und noch übersieht.

5. Die Grundzüge des Stiles im „Erbförster“.

Nachdem wir die Faktoren gekennzeichnet haben, die die Persönlichkeit und die Entwicklung des Menschen und Künstlers Ludwig bestimmten, ist erst der Grund gelegt zu einer Betrachtung der Hauptzüge des Stils, der im „Erbförster“ vorwaltet. Erst nachdem der Rahmen um das Bild gespannt ist, kann in die Einzeluntersuchung eingetreten werden. — Man hat die Bedeutung Hebbels und Ludwigs darin erkannt, daß sie dem rhetorischen Idealismus der Schiller- und Goethe-Epigonen als erste mit einer neuen, der Wirklichkeit zugewandten dramatischen Kunstauffassung entgegentraten, die man als Realismus bezeichnet hat. Dieser Begriff ist unklar und vieldeutig, und es gilt, wenn wir ihn überhaupt verwenden wollen, nach allen Seiten hin ihn klarzustellen und zu begrenzen. Es wäre psychologisch verständlich gewesen, wenn der einseitige Idealismus der nachklassischen Periode in sein Gegenteil, in ebenso einseitigen Naturalismus umgeschlagen wäre. Und in der Tat spielt auch der Stil der bloßen Nachahmung in den Erstlingswerken Ludwigs eine bedeutendere Rolle als im „Erbförster“. Doch wenn auch seine ersten Werke in hohem Grade naturalistisch sind, sein Bestreben geht immer dahin, bis zu den treibenden Kräften des Lebens, den „Ideen“ vorzudringen und nicht nur die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit in ihrer naturnotwendigen Gesetzmäßigkeit zu geben. Ludwig wußte genau — viele Stellen seiner ästhetischen Studien sprechen sich dahin aus —, daß das Prinzip

der Lebenswahrheit, das allerdings für ihn durchaus im Mittelpunkt stand, erst durch künstlerische Neuschöpfung seine höchste Bedeutung erhält, und er war durchaus ein „freischaffender“ [1]) Künstler, der mit seiner Kunst den innersten Sinn und die treibenden Kräfte dieser Welt erschließen wollte. Seine Meinung über diesen Punkt kommt in folgender Stelle klar zum Ausdruck: „So unterscheidet sich der Gedanke der allgemeinen Phantasie der Wirklichkeit, d. i. der schaffenden Natur, von dem der schaffenden Kunst, daß diese in ein Stück Wirklichkeit die Gesetze der ganzen Wirklichkeit legt und sozusagen dem endlichen Geist eine Welt schafft, für diesen so übersehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem Ewigen sein mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit einem Blicke durch- und überschauen kann in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Übersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöst, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt“ (Werke Bd. 5 S. 168).[2])

Daß Ludwig ein freischaffender Künstler ist, zeigt sich auch vor allem in der Gestaltung der Charaktere. Aus beobachteten, dem Leben abgelauschten Einzelheiten allein kann niemals ein lebendiger Charakter entstehen. Nur ein Genie von höchster Schöpferkraft konnte Menschen von so unheimlicher Lebendigkeit schaffen. Aus den Wurzeln der Natur heraus sind sie gebildet von einem Künstler, der das Walten und Weben des Erdgeistes im Keime belauscht hat. Es bleibt ewig zu bedauern, daß der bloß nachahmende, die Wirklichkeit kopierende Stil in einigen verhängnisvollen Zügen vorwaltet; der Erbförster verfällt zwar dem Schicksal in seiner Brust mit furchtbarer Notwendigkeit, für uns ist diese Notwendigkeit aber nicht ganz zwingend. Die kleinen Zufallsmittelchen, die den Realismus verstärken sollten, sind mit in den kausalen Zusammenhang gelegt, der ihrer nicht bedarf. Ludwig sagt in einem Briefe an Julian Schmidt (Werke Bd. 6 S. 412) in späterer Selbsterkenntnis: „. . . ich legte dies scheinbar Zufällige in den Nexus, anstatt es bloß in die Wendungen des Dialogs und äußeren Details zu legen, was ein Kapitalfehler war“.

Nun erhebt sich die Frage, ob typisierender oder indi-

[1]) Elster, „Prinzipien“ Bd. 2 S. 25 f.

[2]) vgl. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, Lachmann-Muncker Bd. 10 S. 120.

vidualisierender Stil? Es ist auf den ersten Blick klar, daß Ludwig individualisiert, die Entscheidung aber kompliziert sich dadurch, daß er in echt individuellen, singulären Gestalten die letzten und allgemeinsten Gesetze der menschlichen Natur bloßlegt. So hat er im Erbförster die Gefahr darstellen wollen, „in der der Instinktmensch schwebt, dem die Reflexion nur um so schlimmere Dienste tut, wenn er meint, sie los zu sein“ (Werke Bd. 6 S. 380). Er selbst behandelt diesen Unterschied von typisch und individuell einmal sehr klar und geistreich mit folgenden Worten (Werke Bd. 6 S. 411): „Solchergestalt der ganze Vorgang ein Typus, daraus folgt, daß auch die Charaktere typisch sein müssen. Sie müssen individuell erscheinen durch einen großen Reichtum von Merkmalen; sie erscheinen aber nur so, weil die sämtlichen Merkmale solche sind, die eben nur diesem Typus zukommen. Was sie nun zu Individuen zu machen scheint, ist in der Tat eben nur das, was sie zu Typen macht. Ebenso ist der ganze Vorgang nur aus Momenten zusammengesetzt, die typisch sind, d. h. zu diesem Typus gehörig“. — Wenn Ludwig sich hier ungefähr auf einer Linie mit Hebbel bewegt, obgleich es diesem auch nie in dem Maße wie Ludwig gelang, seinen höchst individuellen Gestalten typische Notwendigkeit zu verleihen, so weicht er in der entscheidenden Frage nach der idealisierenden oder charakterisierenden Auffassung bedeutend von ihm ab. Ludwig charakterisiert wirklich. Seine Menschen sprechen alle die Sprache des Lebens, die Sprache ihrer Natur und ihres Berufes, sie sind mit dem Dichter durch nichts verbunden; ohne Steigerung, ohne Stilisierung scheinen sie diesem Leben entnommen. Bei Hebbel zeigt sich hier ein tiefer Zwiespalt zwischen Auffassung und Darstellung. Die Auffassung ist durchaus realistisch. Aber selbst wenn wir Hebbels realistischstes Drama „Maria Magdalena“, das so oft dem „Erbförster“ als Muster gegenübergestellt wird, auf diesen Punkt hin untersuchen, so wird es klar, daß seine Sprache nicht sowohl charakteristisch für seine Menschen als für ihn selbst ist. Ganz abgesehen von der oft sehr unangemessenen, dem Realismus widerstreitenden Bilderpracht, verbindet ein gemeinsamer Zug alle Hebbelschen Gestalten, der Zug gesuchter Originalität. Es kommt hinzu, daß diese Menschen alle für sich stehen; Hebbel war zwar ein Meister der psychologischen Zergliederung, aber kein Meister des Gesprächs; die gegenseitige Einwirkung und Beeinflussung wie sie ein lebendiger, natürlicher Dialog mit sich bringt, fällt bei ihm fast ganz fort. Diese Leute bringen sozusagen ihre Reden fertig in der Tasche mit. Dieses Unrealistische tritt um so nachdrücklicher zutage, als Hebbel ja stärker als alle andern

die Dissonanzen des Lebens gibt. Er negiert ja das Ideal. Umgekehrt haben wir bei Ludwig den interessanten Fall, daß er trotz ausgeprägtestem Realismus im letzten Grunde die Darstellung des Ideals bezweckt, er zeigt ja den Sieg der göttlichen Weltordnung, allerdings mehr indirekt an der Zersetzung des Unvernünftigen, des Maßlosen. Er ist vielleicht im „Erbförster“ in der Verhüllung des „Ideals“ zu weit gegangen. Der „Alte mit dem Schnauzbart“ hatte ihn so in der Gewalt, daß der Meinung des Försters vom Recht nicht deutlich genug die des Dichters gegenübertritt. Fassen wir zusammen: Der Stil des „Erbförsters“ ist ein die Wirklichkeit treu spiegelnder, aber bis zur „Wahrheit“ des Lebens vordringender freischaffender Stil, der das Typische im Individuum aufsucht und in charakterisierender Darstellung abzielt auf die Gestaltung des Ideals. Dies wird erblickt in der mit höchster Gesetzmäßigkeit sich frei entwickelnden Kraft menschlicher Leidenschaft, die zerschellen muß an dem ehernen Gesetz der Weltordnung.

Erster Teil.

Die allgemeinen Eigenschaften von Ludwigs Stil.

(6—10.)

6. Anschaulichkeit.

Das was den Dichter zum Dichter macht, ist im letzten Grunde die Fähigkeit, seine Vorstellungen aus dem blassen Reich des Gedankens in glutvolle, lebendige Anschaulichkeit überzuführen, sie zu tränken mit dem vollen, warmen Blut der Wirklichkeit, die unsere Sinne täglich aufs neue zu den Quellen des Lebens führt.

Die Anschaulichkeit all seines Dichtens ist ein unbestrittener Ehrentitel Ludwigs, der um so höher anzuschlagen ist, je mehr man an die Gewalt seiner ewigen Reflexion denkt. Die Mittel, deren sich Otto Ludwig bedient, das höchste Maß von Anschaulichkeit zu bewirken, sind sehr mannigfaltig; ich kann hier nur in großen Zügen von ihnen handeln, da sie sich bis in die Einzelheiten der Wortwahl erstrecken; ihre hauptsächliche Ergänzung erhalten sie durch die Kapitel, die von den ästhetischen Apperzeptionsformen handeln.

Anschaulichkeit kommt von Anschauen, das können in erster Linie nur die Augen, darüber hinaus geht dieses Wort aber auch auf die anderen Sinne.[1]) Den Sinneseindrücken kommt das höchste Maß von Konkretheit zu, ihnen gesellen sich die inneren Erlebnisse, die, weniger anschaulich, dennoch einen hohen Grad von Konkretheit besitzen können, und das Maß ihrer Anschaulichkeit kennzeichnet gewöhnlich sehr deutlich die Phantasie eines Dichters.

Ludwigs konkret-anschauliche Phantasie spricht sich außerordentlich scharf und eindringlich in seinen visuellen und akustischen Vorstellungen aus. Er, der in so innigem Bunde mit der Natur lebte, hatte ungemein feinfühlige Sinne, die ihn besonders für das leise Weben in Wald und Feld, für die reiche Mannigfaltigkeit von Farben und Tönen empfänglich machten.

---

[1]) vgl. Elster, Prinzipien Bd. 2 S. 60 ff.

Er ist nicht umsonst der große Meister der Stimmung, und zwar der Stimmung in jeder Schattierung vom Heimlich-Trauten bis zum „Furchtbarerhabenen“. Diese außerordentliche Begabung für Gesichts- und Gehörseindrücke spricht sich ja schlagend in seiner malerischen und musikalischen Veranlagung aus, der größte Teil seiner Bilder in seinen ästhetischen Studien ist der Malerei entnommen. Der Reiz der Farbe hat stark auf ihn eingewirkt; er hatte die Bilder der Dresdener Galerie so in sich aufgesogen, daß sie ihn manchmal mit der Gewalt von Halluzinationen überfielen. Diese Vielseitigkeit der Sinneswahrnehmungen, vor allen Dingen die Fülle und glutvolle Kraft, mit der sie sein ganzes Denken und Dichten durchtränkten, hat Gustav Freytag zu der Bemerkung geführt, daß „das Schaffen dieses Dichters wie sein ganzes Wesen ähnlich der Art eines epischen Sängers war aus der Zeit, wo die Gestalten dem Dichter lebendig mit Klang und Farbe in der Dämmerung des Völkermorgens um das Haupt schwebten“ (Ges. Aufsätze Bd. 2 S. 66). Und Treitschke spricht sich ganz ähnlich aus (wohl unter dem Eindruck dieser Stelle), wenn er sagt: „... sein Wesen gemahnt an jene Urzeit des Völkerlebens, da die Gattungen der Kunst noch ungeschieden durcheinander lagen und der Mensch mehr in Bildern und Tönen als in Begriffen dachte“ (Hist. pol. Aufsätze Bd. 1 5. Aufl. S. 438). Von einem romantischen Zerfließen in Bildern und Tönen kann jedoch bei Ludwig nicht die Rede sein, das haben die beiden feinsinnigen Kenner Ludwigscher Kunst wohl auch nicht behaupten wollen.

Im folgenden seien nun einige Beispiele für die optische und akustische Anschaulichkeit, die im „Erbförster“ waltet, gegeben.

Ludwigs feiner Farbensinn zeigt sich mit anschaulicher Deutlichkeit in der Erzählung des Försters von der im Walde verirrten kleinen Marie: „In der Mitte ist der kleine Wiesenraum; da seh' ich endlich was Rotes und Weißes. Gott und Herr! und sie ist's — und nicht etwa tot oder krank, nein, frisch und lebendig im grünen Gras drin und hat sich rote Bäckchen geschlafen wie die Feuerblumen“ (S. 19, 19 ff.).

Im folgenden Beispiel wird die Gesichtsvorstellung durch Gehörvorstellungen unterstützt und damit eine fast beängstigende Anschaulichkeit erzielt. Weiler erzählt die Vorgänge im Heimlichen Grund (84, 32 ff.): „Und der Getroffene hatte die Flinte mit dem gelben Riemen. Die hielt er fest; der Riemen leuchtete ordentlich wie ein Notzeichen durch die Dämmerung. Das klang schauerlich, wie das Eisenzeug an der Flinte über die Klippen herunterklapperte und die Leiche noch durch die Büsche knickte und schleifte — bis der Bach unten aufklatscht, als führ' er vor

Schrecken zusammen". Diese Beispiele mögen für eine Reihe ebenso anschaulicher stehen, die Frage, ob optische oder akustische Anschauung überwiegt, ist schlechterdings nicht zu unterscheiden, da Ludwig in beiden Meister ist. Man sieht hier sehr deutlich die Wirkung des berühmten Formen- und Farbenspektrums: „Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten . . ." (Werke Bd. 6 S. 215).

Der besonderen Natur des Dramas entsprechend, das uns ja die Dinge als gegenwärtig vor Augen führt, kann es sich im Grunde nur handeln um die Veranschaulichung von Gemütsbewegungen, die als solche nicht sichtbar sind, und andererseits um die Sichtbarmachung von vergangenen oder zukünftigen Geschehnissen oder Zuständen. Die seelischen Regungen können durch die physiologischen Begleiterscheinungen deutlich gemacht werden, oft genügt dabei eine einzige anschauliche Gebärde, einen ganzen Komplex verwickelter psychischer Regungen zu umschließen.

Das böse Gewissen Lindenschmieds, des Wilddiebs, tritt in folgenden Worten sehr anschaulich zutage: „Die hinter ihrem grünen Tisch! Daß ein ehrlicher Kerl erschrickt, wenn ein Blatt rauscht, und hinter sich sieht, ob nicht der Büttel hinter ihm drein ist" (54, 31 ff.). Man glaubt zu sehen, wie er sich bei diesen Worten scheu umblickt. Und ebenso mit einem Griff nach seinem Halse: „Wenn die nicht wären, die am grünen Tisch. Und der nicht wär', der —" (deutet pantomimisch an, daß er den Nachrichter meint; 54, 14 f.). Die Geste unterstützt auch im folgenden Fall wirksam den Bericht: „Wie meine Marie vier Jahr alt war, nicht höher als so —" (19, 1 f.).

Die Wut, in die der Erbförster geraten soll, wenn er von der Mißhandlung seines Sohnes Kenntnis erhält, drückt der Buchjäger so aus: „Seinen weißen Katzenbart, der Alte, soll er zerbeißen vor Wut, wenn er's hört —" (41, 31 f.).

Der Stolz des Buchjägers nach seiner Ernennung wird von Weiler ungemein anschaulich folgendermaßen geschildert: „Na, der Buchjäger da. Sechs Zoll ist der heut gewachsen, hat gleich seinen Hut mit den Tressen aufgesetzt und seinen Hirschfänger umgethan und zwei Bittre und ein sechs Kümmel mehr getrunken als gewöhnlich; hat aber auch einen Weg nötig, noch halb so breit wie sonst" (43, 11 ff.).

Die Anschaulichkeit wird zumeist dadurch bewirkt, daß eine lebendige, frappante Aktion mit der Schilderung der einfachen Tatsache zusammengedacht und verknüpft wird. S. 10, 3 f. will Weiler die schon bekannte Tatsache wiederholen, daß Stein das Gut Düsterwalde gekauft hat; das drückt er so aus: „Und der

Stein ist heut als Herr von Düsterwalde aus seinem Bett gestiegen". Vollkommen gelingt es Weiler auch, den täglichen Zank um das Durchforsten vor unsern Augen erstehen zu lassen (S. 10, 25 ff.): „Der Stein: ‚Es wird durchforstet'. Der Förster: ‚Es wird nicht durchforstet'. Der Stein: ‚Aber es wird durchforstet'. Der Förter: ‚Aber es wird nicht durchforstet' . . . Der Stein auf; den Rock zu, zwei Knöpfe auf einmal, zwei Stühle über den Haufen gerannt und — fort". Die Anschaulichkeit wird hier wie in vielen anderen Fällen hauptsächlich durch die Menge des Details erzeugt.

Ein Meisterstück an plastischer Anschaulichkeit ist auch Weilers Erzählung von dem Kampf im Heimlichen Grund (S. 84, 1 ff.). Die bloße Beschreibung kann nur vermieden werden durch lebendige Schilderung der Wirkung, die dieses Erlebnis auf ihn gemacht hat. Weiler löst die Erzählung in dramatische Episoden auf, die wir vollkommen miterleben. Wir hören die Schüsse knallen — „piff paff — zwei Schüsse hintereinander" und mit dumpfem Laut das Opfer zusammenbrechen „wie ein getroffener Hirsch".

Ludwigs Wortvorstellungen kommen den Sachvorstellungen außerordentlich nahe. Der sinnlichste Ausdruck steht ihm jederzeit zu Gebote, seine „verbalen Metaphern" sind von ursprünglicher Gewalt und Frische. Es ist erstaunlich, was er oft aus den Worten herauszuholen versteht, die abgebrauchtesten Münzen erstrahlen unter seinen Händen in neuem Glanz. Für das abstraktere Wort Zorn tritt stets das konkretere „Hitze" ein, ebenso statt des Adjektivs zornig das Adjektiv hitzig; es wird im „Erbförster" weniger geschossen als „draufgebrannt". Der Stein kommt nicht pfeifend dahergeschritten, nein, er kommt „daher gepfiffen" (hier wird die ganze Tätigkeit plastisch-anschaulich in ein Verb zusammengedrängt), und auf sein Klopfen antwortet der Förster nicht: „Ja, ich komme" oder etwas derartiges, nein, „er schnarcht sein ‚Gleich' unter dem weißen Schnauzbart hervor" (11, 2).

Das Mittel, Menschenstimmen allen möglichen Geräuschen, die oft mit dem Beruf des Betreffenden in Beziehung stehen, nachzubilden, handhabt Ludwig in allen Werken mit Virtuosität, besonders in der „Heiterethei", wo es manchmal etwas zur Manier wird. Der Weber „hustet", statt zu sprechen, die Weberin „spinnt", der stotternde Büttnergesell „sprudelt", der Uhrmacher „schnarrt", das Heimchen „zirpt" usw.

Wie Ludwig selbst in den nebensächlichsten Dingen nach äußerster Konkretheit strebt, zeigt die Gewohnheit, Personen, die irgendwie erwähnt werden, aber weiter keine Bedeutung

haben, sogleich mit einem vollen Namen oder wenigstens einem charakteristischen Beiwort auszustatten. So hat der „dicke Advokat aus der Stadt“ den Verkauf „richtig gemacht“ (10, 2); 46, 6 muß der „Jäger Rupert in Erdmannsgrün“ als Zeuge für des Försters Recht bürgen, 50, 19 erfahren wir den Namen des Advokaten, der den Prozeß des Försters führen soll, er hat den schönen Namen Schirmer (ob er das Recht schirmen soll?); 86, 28 bringt „Kramers Lore“ eine Nachricht, wie „Kastellans Kathrine“ die Botschaft für Robert besorgt. 103, 32 dient ein gewisser Lentner als Beispiel dafür, daß nicht alle Mörder geköpft werden. Da jedes Geschöpf bei Ludwig einen Namen haben muß, so geht auch „Nero“, der Hund, nicht leer aus (72, 19).

Zum Schluß sei auf die oft prachtvolle Anschaulichkeit der Regiebemerkungen Ludwigs verwiesen. Sie zeigen, wie plastisch seine Phantasie die Dinge vor sich sah. Er ist durchaus maßvoll in ihrem Gebrauch, und es ist anzuerkennen, daß er, der so scharf jedes Detail vor sich sah, sich hier Zurückhaltung auferlegte. In den Regiebemerkungen gibt der Dichter auch seine charakteristischen Beiworte. Die Auswahl ist sehr schwer, ich greife deshalb nach Belieben ein oder zwei Beispiele heraus. Als der betrunkene Buchjäger seinen Anstandsbesuch macht, fällt er Möller um den Hals, und der Buchhalter erwehrt sich seiner „schamhaft und äußerst verlegen“. Dann hält er „sich in der Autorität gewaltsam zurechtrückend“ seinem Schützling eine gönnerhafte Standrede (41, 24 ff.). Der Lindenschmied lacht „heiser“, er fährt „krampfhaft hastig“ in die Taschen usw. (55, 26).

7. Das Imaginäre bei Ludwig.

Ludwig hat sich des imaginären Elements im „Erbförster“ mehrfach bedient, und zwar, um es gleich zu sagen, mit großem Geschick. Die Vision der im Wald verirrten kleinen Marie, die ihren Schutzengel in Gestalt eines Kindes erblickt, das ihr Beeren bringt und mit ihr spielt, und später ihr Traum von der blutroten Rose, die als Symbol ihres nahen Todes zu deuten ist, sind an erster Stelle zu nennen.

Man hat sich daran gewöhnt, Ludwig zu ausschließlich als Realisten zu fassen und die Träume, Halluzinationen und Visionen, die in all seine Werke hineinspielen, als Nachklänge der Romantik zu bezeichnen. Des Dichters Persönlichkeit ist aber viel tiefer und reicher, als man insgemein glaubt, sie umfaßt nicht nur mit scharf beobachtendem Auge die reale Welt, sondern auch die Welt der Phantasien, Ahnungen und Erscheinungen. Die Romantik

kam in diesem Punkte dem tief geheimen Schatz an Visionärem in seiner Seele durchaus entgegen, und es heißt eine wesentliche Seite der im besten Sinne mystischen Sehernatur Ludwigs verkennen, wenn man ihn hier falsch beurteilt. Aus diesem geheimen Schatz quillt sehr viel des Phantastischen seiner sonst so realen Natur. Aber schon Langbehn, der Rembrandt-Deutsche, hat es ausgesprochen: „Nur derjenige hat das reiche Kapital der Mystik zu seiner Verfügung, welcher ihm ein gleich reiches Kapital von Realistik entgegenzusetzen weiß".[1]) Bei Ibsen sehen wir ja Ähnliches. Alle Phantastik und Mystik ist ja urgermanisch, ist echt nordisch und das naturnotwendige Gegengewicht des grübelnden, von der Wirklichkeit nie restlos befriedigten Realisten. Hier liegt die Erklärung, warum Ludwig die geniale und dämonische Gestalt des Goldschmieds Cardillac noch einmal gestalten mußte, ihm mag er sich im tiefsten Wesen verwandt gefühlt haben. Sind nicht fast alle seine Hauptgestalten mehr oder weniger visionär und phantastisch? In unserm Stücke die Marie und der Erbförster. Und die Mutter der Makkabäer hätte eigentlich jedem den Weg zu dem geheimen Herzensschrein des Dichters eröffnen müssen. Der Mann, der im Leben ähnlich wie Goethe von Halluzinationen angefallen wurde, die für ihn durchaus den Charakter des Wirklichen hatten, der Mann, der lange Jahre in tiefster Einsamkeit wie eine Spinne in ihrem Netz eingesponnen lebte, der die Gestalten seiner Phantasie Geistern gleich und doch in unheimlicher Körperlichkeit plötzlich vor sich erstehen sah, sollte seine imaginären Motive samt und sonders andern nachempfunden haben? Jeder hat die Fehler seiner Vorzüge. Daß manches Unzulängliche gerade auf Rechnung dieser eigenartigen Anlage zu setzen ist, kann nicht geleugnet werden. Hier im „Erbförster" ist, abgesehen von den unglücklichen Zufallsmittelchen, alles Imaginäre motiviert. Die Menschen in diesem Drama gehorchen ihrem Instinkt; sie sind mit Wald und Natur innig verknüpft, und ihre biblische Frömmigkeit tut das Letzte, überall das Walten einer höheren Hand zu sehen. Der Charakter des Erbförsters ist nach Ludwigs bezeugter Absicht ausdrücklich etwas ins Abergläubische gespielt; er glaubt an den Schutzengel und empfängt durch einen Bibelspruch die Weisung zu seiner Tat. Uns befremdet es deshalb nicht, wenn er das Kind, das der Marie einst im Wald erschien, für einen Boten des Himmels hält, uns ist es überlassen, den Vorfall als Traum der Marie aufzufassen, und so ist das Ganze in seiner poetischen Schönheit von großem Reiz. Dasselbe muß gesagt werden von dem

[1]) „Rembrandt als Erzieher" Abschnitt: Mystik.

Traum der Marie 70, 6 ff., der übrigens ein außerordentlich wertvolles Stimmungselement bedeutet, wovon an andrer Stelle zu reden sein wird. Zu erwähnen sind vor allem auch noch die Stellen, wo der Förster Gestalten, die ihm seine Phantasie vorgaukelt, leibhaftig zu sehen glaubt, vor allen Dingen seine Tochter Marie, nachdem er Robert glaubt erschossen zu haben. Auch hier ist die Hineinziehung des Imaginären einmal durch den Wein, das zweite Mal durch die Tat selbst motiviert. Wir ahnen, daß der Förster seine Tochter erschossen hat (85, 16; 92, 1 ff.).

An dieser Stelle ist aber auch noch eines im „Erbförster" oft geübten Kunstmittels zu gedenken, mit dem der Dichter große Wirkungen erzielt: das ist die lebendige Vergegenwärtigung vergangener oder zukünftiger Zustände. Von der kurzen Vorstellung Steins, als er nach dem Konflikt im Jägerhause auf seinem Zimmer sitzt: „Jetzt säßen wir bei Tisch" (35, 5) bis zur breiten Ausmalung des Vergangenen oder Zukünftigen gibt es eine abwechslungsreiche Reihe von Beispielen im „Erbförster". S. 60, 26 träumt sich Robert in eine glückliche Zukunft hinein: „Als ein Jäger geh' ich in die Welt. Ich bin jung, kräftig und versteh' mein Handwerk aus dem Grund — warum sollt' es nicht glücken? (Sich in Gedanken verlierend.) Und dann — so aus dem Walde heimkommen — so kräftig müd' vom Tagewerk im Freien! Und sie hätte schon nach mir umgesehn — und käme mir entgegen — und nähm' mir die Flinte ab — um auch etwas zu tragen — und hinge sie um — und so stände mein Jägerhaus wie das dort — so rauscht' es in den Bäumen, und ich umschlänge sie und jubelte: Nur das Glück ist ein Glück, das man sich selber dankt! — Und dann —". Im folgenden Beispiel wird die Wirkung noch dadurch gesteigert, daß die traurige Zukunft gemessen wird an der schönen Vergangenheit. Die Försterin stellt sich und Marie den Abschied von der Heimat vor: „Wie still 's uns vorkommen wird, wenn wir das Rauschen nicht mehr hören und den Vogelgesang und den Axtschlag hallen den ganzen Tag. Und die alte Schwarzwälder Uhr dort, so ging sie schon, wie ich noch eine Braut war, und nun bist du schon eine gewesen . . ." (76, 11 ff.). — Besonders bemerkenswert ist aber die lange Verzweiflungsrede des Erbförsters S. 102, 7 ff., wo er seine Kinder auffordert, eine Leierorgel zu kaufen und auf den Märkten das Lied von dem alten Mordkerl zu singen, der seine Tochter erschoß, mit der phantastischen Stelle: „Und unten hin macht noch ein Bild, wo der alte Mordkerl sich erschießt und als Gespenst umgeht bei Nacht. Und wo er's tat, da sitzt er wimmernd die Mitternächte

hindurch mit seinen glühenden Augen und seinem weißen Bart; und da kühlt kein Lüftchen, und da fällt kein Tau und kein Regen, da wachsen giftige Blumen, das ist verflucht, wie er selbst" (102, 29 ff.). Wilhelm Schmidt-Oberlößnitz[1]) hat in seiner Untersuchung der „Makkabäer" darauf hingewiesen, daß diese Stelle anklingt an die zweite Strophe der Bürgerschen Ballade: „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", und in der Tat mag diese Stelle Otto Ludwig, der ja die Ballade sehr gut kannte, vorgeschwebt haben. Ich setze sie zum Vergleich hierher:

„Es schleicht ein Flämmchen am Unkenteich,
Das flimmert und flammert so traurig.
Da ist ein Plätzchen, da wächst kein Gras;
Das wird vom Tau und vom Regen nicht naß;
Da wehen die Lüftchen so schaurig."

Hier offenbart sich die Verwandtschaft Ludwigs mit einem so urtümlich deutschen Geiste, wie es Bürger war, mit dem ihn überhaupt mancher Wesenszug verbindet. Die volkstümliche Kraft und Phantastik dieser Stelle hat verwandte Saiten in seiner Natur zum Klingen gebracht.

8. Breite und Knappheit.

Wer einmal die breite Behaglichkeit der „Heiterethei" durchgekostet hat, die sich für unser modernes Empfinden etwas zu sehr ins Detail verliert (vielleicht nur deshalb, weil die dramatische Spannung, die der Dichter immer wieder erzeugt, auf rasche Entladung drängt), der wird sich wundern, wenn er zum „Erbförster" kommt. Auch hier ist das Detail, das Zuständliche mit einer Liebe gegeben wie selten im Drama, aber — und das ist ein starker Beweis für Ludwigs dramatisches Genie — der „Erbförster" ist ein Muster von Knappheit und Konzentration. Adolf Stern vergleicht die Handlung im Anschluß an Moritz Heydrich mit einem „schnell heraufziehenden, sich in wenigen starken Schlägen entladenden, zuletzt dumpf vergrollenden Gewitter" und sagt dann, „daß innerhalb dieses Wetters kaum Frist zum Atemholen ist".[2]) Und so ist es. In dem außerordentlich beweglichen und lebendigen Dialog folgt Schlag auf Schlag, Rede auf Gegenrede, kein Wort zu viel, eher eins zu wenig. Ein wahres Meisterstück an Knappheit ist die wundervolle Spielszene zwischen Ulrich und dem Fabrikanten

[1]) „Die Makkabäer" S. 9.
[2]) Der Erbförster, Meisterwerke der deutschen Bühne S. XIV, Hesses Verlag 1907.

Stein. Ganz kurze Sätze: Ausruf-, Frage-, Befehlssätze, abgerissene Worte. In zwei kurzen Szenen eine Blitzlichtaufnahme der Charaktere, eine Steigerung, ein Fortschreiten mit Siebenmeilenstiefeln im engen Raum, wahrlich ich kenne nirgends ein Gegenstück dazu. Und ebenso die Szene, wo Andres' Mißhandlung sich noch einmal vor unsern Augen abspielt, und noch eine ganze Reihe anderer. Der reißende Strom der Handlung wird abgesehen von zwei Stellen künstlerisch beabsichtigter Retardation überhaupt nur da durch breiter ausladende Partien unterbrochen, wo die Affekte des Erbförsters geschildert werden: an Stellen, wo es der charakteristischen Hervorhebung seiner heiligsten Güter gilt.

So etwa S. 19, 1 ff., wo er Robert die Geschichte von der verirrten kleinen Marie erzählt; so S. 46, 2 ff., wo er dem Pastor gegenüber sein Tun rechtfertigt, und noch einmal S. 78, 4 ff., wo er wiederum in längerer Rede vom Recht spricht. Es ist Ludwig gerade im „Erbförster" im Gegensatz zu den „Makkabäern" vortrefflich gelungen, Licht und Schatten richtig zu verteilen und die Perspektive des Stückes kunstvoll zu gliedern. Der Erbförster steht vom vollen Schein getroffen im Vordergrund, um ihn reihen sich je nach ihrer Bedeutung die andern Figuren, jede mit dem richtigen Maß von Pinselstrichen, jede an der richtigen Stelle. Dennoch ist die letzte am Hintergrunde noch charakteristisch genug, um nicht als Schatten empfunden zu werden. Otto Ludwig hat es selbst ausgesprochen, daß er z. B. im Interesse der Hauptperson Marie soviel wie möglich habe zurücktreten lassen, er selbst bezeichnet es als einen Vorzug der letzten Fassung, daß die Hauptperson nun nicht mehr teilweise verdeckt würde.

Die Knappheit des Ganzen muß auch insofern rühmend hervorgehoben werden, als neben der Fülle des Details eine außerordentlich weitgehende Motivierung angestrebt ist. Nur ein Sprachgewaltiger von hohem Range, dem es gegeben war, die Fülle des Stoffes in die kürzeste Form zu pressen, konnte ein solches Maß von Konzentration erreichen. Deshalb herrscht der Lakonismus in vielen Szenen vor, nur das Notwendigste wird gesprochen; nur einer hat das Recht hin und wieder sein volles Herz zu entleeren: der Erbförster. Die ästhetische Wirkung dieser vorwaltenden Knappheit äußert sich in der Gewalt der Phantasieanregung, die gerade im „Erbförster" sehr bedeutend ist.

9. Prägnanz.

Nicht immer paart sich die Knappheit der Vorstellung und Ausdrucksweise mit der Prägnanz, aber die höchste Wirkung erreicht der Dichter nur durch ihre Verbindung. Nicht in allen seinen Werken ist Ludwig knapp und konzentriert, aber auf wie viel Wegen er sein Ziel auch zu erreichen sucht, immer steht ihm eine außerordentlich prägnante Ausdrucksweise zu Gebote. Seiner Phantasie steht ein ungemein scharfes, kritisches Denken gegenüber, das im Verein mit einer scharfen Beobachtungsgabe überall den Kern der Dinge erfaßt und mit unfehlbarer Sicherheit ins Schwarze trifft. Ich verweise hier wieder auf die ästhetischen Studien des Dichters. Man kennt seine scharfgeschliffenen Sentenzen, seine frappanten Bilder; er sieht die Dinge in tausend Beleuchtungen, aber von welcher Seite er auch kommt, immer findet er den schlagendsten Ausdruck.

Der „Erbförster“ legt Zeugnis ab von dieser prägnanten Anschauungsweise. Die Ökonomie des Werkes ist vortrefflich, das Hauptmotiv wird nicht durch Nebenmotive gebrochen, dagegen treten einige Kontrastmotive dem Hauptmotiv steigernd zur Seite. Ich nenne hier nur die Szenen in der Waldschenke, wo von den Wilddieben über das Recht philosophiert wird; eine Philosophie, die in ihrer zügellosen Willkür einen starken Kontrast bildet gegen die naive, aber vom tiefsten Rechtsgefühl getragene Anschauungsweise des Försters, der nicht mehr leben will, als er erkennt, daß sich das juristische Recht nicht mit dem moralischen deckt.

Außer Umschreibungen, die sich gewöhnlich durch hohe Anschaulichkeit auszeichnen, dient hauptsächlich die Antithese der Prägnanz des Ausdrucks, oft in sehr zugespitzter Form. Unser Stück ist reich an Wortspielen, paradoxen und doppelsinnigen Wendungen, die aber gerade sehr häufig den Kern einer Situation treffen. Aus dem reichen Schatz prägnanten Ausdrucks seien einige Beispiele gegeben. Der Förster hat gehört, daß ihn seine Frau mit den Kindern verlassen will, um das Erbe des reichen Wilkens nicht zu verlieren. Er ergeht sich in bitteren Reden, die besonders dadurch sehr anschaulich werden, daß er der Untreue seiner Frau die dumme Treue Neros, des Hundes, entgegenhält (72, 30 ff.): „Fünfzig Jahre redlich gedient, und aus dem Dienst als ein Schurke, weil ich kein Schurke sein will — hab' das Meine zugesetzt dabei, und die arme Bestie will in ihrem Hundehaus dankbarer sein als der reiche Stein in seinem Schloß?“ Und dann fragt er, die Bedeutung der Ehe in einem Wort aussprechend: „Wir sollen Zwei sein? Nach fünfundzwanzig Jahren? —

Gut. So mag jedes allein tragen von nun an — solang' das Herz hält" (73, 3 ff.).

Marie ist wie alle tieferen Naturen am Freudentag ihrer Verlobung ahnungsvoll bedrückt. Robert versteht das nicht, bis ihm die Mutter sagt: „Sie freut sich gewiß, lieber Robert, aber Sie kennen sie ja von klein auf — wo andere laut werden, da wird sie still" (15, 6 ff.). Auch der Bauer Wilkens trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er dem Förster folgendermaßen den Standpunkt klar macht: „Wes Brot ich esse, des Lied ich singe. Er wird nicht bezahlt, daß Er Herr, sondern daß Er Diener sein soll" (29, 15 f.). Und S. 103, 16 f., als der Pastor eine Natur wie den Erbförster im Augenblick des höchsten Schmerzes mit einem Bibelwort trösten will, mit einem „Wort der Menschlichkeit", antwortet er ihm: „Laßt mich, ihr Unmenschen mit eurer Menschlichkeit". Es hat keinen Zweck an dieser Stelle die Beispiele zu häufen, die Kapitel, die von den ästhetischen Apperzeptionsformen handeln, werden ihrer in Fülle bieten.

10. Klarheit und Verschwommenheit.

Anschaulichkeit, Knappheit und Prägnanz des Stiles sind die Hauptbedingungen seiner Klarheit. Aber sie schließen eine künstlerisch beabsichtigte leise Verschwommenheit, die vor allem den Zwecken der Stimmung dienen kann, nirgends aus. Im Gegenteil. Wie nach einem hellen Sonnentag, der alle Konturen aufs schärfste hervortreten läßt, das leise, weiche Zerfließen aller Linien am Abend um so tiefer empfunden wird, so kann auch im Drama ein leiser Nebel, der an gewissen Stellen Gestalten und Motive wie ein Schleier umhüllt, von großer Wirkung sein. Und so hat denn auch Ludwig der grellen Belichtung, die er fast überall anwendet, an einigen Stellen ein ungewisses Halbdunkel entgegengestellt, um eine bestimmte Stimmungswirkung zu erzielen. Auf diese Weise ist ein echt Rembrandtsches Helldunkel entstanden, das einen eigentümlichen und starken Reiz hat, den man besonders auf der Bühne empfindet, wie jeder bestätigen wird, der den „Erbförster" einmal gesehen hat.

Man hat Otto Ludwig lange Zeit den Vorwurf gemacht, Marie sei aus Zufall erschossen worden. Der Dichter sagt darüber in einem Brief an Julian Schmidt (Werke VI, 379 f.): „Wie die Geschichte dasteht, ist sie so: Der Alte sieht den Robert und schießt auf ihn; Marie läuft absichtlich in den Schuß; so wird sie getroffen anstatt Roberts. Es ist keine zufällige Verwechselung der Beiden, kein zufälliger Freischützen-Fehlschuß, durch Wanken des Gewehres oder etwas dergleichen oder gar durch überirdischen

Einfluß verursacht, er zielt und schießt vollkommen sicher und würde den Robert treffen. Nur weil ich die Stimmung des Furchtbarerhabenen wollte, hab' ich das Verhältniß etwas in's Ungewisse und Undeutliche gespielt, welches ein wesentlich Ingrediens desselben ist".

An einer andern Stelle wäre, wie schon erwähnt, Klarheit besser am Platze gewesen. Die Meinung des Erbförsters vom Recht, die doch offenbar unrichtig ist, wird zu wenig durch die des Dichters paralysiert. Um auch hier Ludwig selbst sprechen zu lassen: „Der Dichter darf hier nicht einmal einen falschen Schein entstehen lassen, wie ich es in meinem Erbförster that, wo die Sophistik der Leidenschaft ohne die Ironie des Dichters steht" (VI, 418).

Zweiter Teil.

Die ästhetischen Apperzeptionsformen. (11—24.)

11. Ludwigs Eigenart im Gebrauch dieser Ausdrucksmittel.

Eine Folge der so vielseitigen und überlebendigen Phantasiebegabung Ludwigs ist die auf den ersten Blick merkwürdige Tatsache, daß fast alle Apperzeptionsformen gleich stark entwickelt sind. Die reichen Ausdrucksmittel, die einer dichterischen Phantasie zur Verfügung stehen, sprudeln selbst in einem bis auf die Knochen realistischen Drama wie dem „Erbförster", das keinen übermäßigen Gebrauch von ihnen machen durfte, in verschwenderischer Fülle; Einseitigkeiten und Beschränkungen kommen nur vor, weil der Stil des Stückes sie forderte. So kann man nicht sagen, wenigstens nicht mit Bestimmtheit, welche Apperzeptionen der Phantasie des Dichters besonders konform sind. Daß neben der metaphorischen die beseelende Anschauungsweise stark entwickelt war, wissen wir besonders aus den andern Werken Ludwigs, hauptsächlich aus den Erzählungen. Aber neben diesen beiden treten auch die andern stark hervor, nicht selten z. B. verdichten sich die genannten Apperzeptionsformen zum Symbol, das Ludwig überhaupt mit großer Zartheit und Eigenart zu verwenden versteht.

Neben diesen Formen tritt die Antithese, die Ludwigs scharf beobachtendem Verstande entsprang, nicht minder stark hervor, aber wie schon hier gesagt werden muß, niemals in dialektisch zugespitztem Sinne, sondern echt volkstümlich. Die verwandelnde Apperzeption fehlt, unser Stück hat wenig Raum für sie; daß Ludwig sie unter Umständen mit Meisterschaft zu handhaben versteht, zeigt die „Wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen". Von den subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen ragen besonders die Wortwiederholungen hervor. Sie sind überhaupt charakteristisch für den Stil Ludwigs. Diese Formen der Wortwiederholung sind, wenn sie nicht zur Spielerei werden, in hohem Grade volkstümlich; das hat Ludwig gewußt und sich ihrer deshalb von Anfang an in reichem Maße bedient.

Von den Normen der Poesie stehen dem Dichter zwei im Vordergrund: die Norm der Lebenswahrheit und die des volkstümlichen, zeitgemäßen Gehaltes, ihnen sucht er mit allen Mitteln zu genügen. Es muß aber schon an dieser Stelle einer für Ludwigs realistische Kunst besonders eigentümlichen Bestrebung gedacht werden. Trotzdem er das Leben in seiner Gebrochenheit mit allen Mitteln naturalistischer Darstellung wiedergibt, greift er nie zu maßlosen, übertreibenden, entsetzlichen und häßlichen Vorstellungen. Seiner schlichten Natur liegt alles Überhitzte, insbesondere die Hyperbel fern, und das Streben nach Abtönung ist in seinem Goethisch gerichteten Wesen unverkennbar.

A. Die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen.

12. Die personifizierende Apperzeption.

Die Beseelung ist eine der wichtigsten Anschauungsformen dichterischer Phantasie. Kündet sie uns doch gewöhnlich am deutlichsten das Verhältnis des Dichters zur Natur, die bei den großen Künstlern sehr oft der Spiegel und das Gefäß menschlicher Seelenregungen wird. Hier zeigt sich nun wieder ein entscheidender Unterschied gegen Hebbel, der immer wieder zur Parallele herangezogen wird, weil sich Ludwigs künstlerisches Wesen an ihm und im Gegensatz zu ihm am besten versinnbildlichen läßt. Hebbel ist der Künder des Menschen und all der dunklen und verworrenen Triebe seiner Seele. Er taucht hinunter in ihre Tiefen und erschreckt uns durch den grellen, blendenden Schein, den er über das dumpfe, brausende Gewoge heißer, leidenschaftlicher Affekte wirft. In der Zergliederung komplexer seelischer Regungen hat ja unsere Zeit vielfach an ihn angeknüpft. Die Natur ist ihm weniger gewesen als andern Dichtern, das spricht sich in seiner Lyrik in jeder Zeile aus. Anders Ludwig. Auch er hat dem heißen Drang seines Zeitalters nach psychologischer Erkenntnis seinen Tribut gezollt, vielleicht nicht minder stark als der „menschenfressende“ Hebbel, den Kuh ein „Gehirnraubtier“ genannt hat. Auch er konnte sich nicht genug tun beim Eindringen in die Schächte der menschlichen Seele; das gewaltige Seelengemälde, das er in „Zwischen Himmel und Erde“ entrollt, ist in seiner erschütternden Wucht kaum übertroffen worden. Aber Ludwig hat nie den Menschen herausgerissen aus dem Zusammenhang, der ihn mit der Natur, mit dem All verknüpft. Die Natur bildet den

Hintergrund zu den Geschicken seiner Menschen, bestimmend und lenkend begleitet sie ihren Wandel. Sie hat nichts Lebloses, nichts Abstraktes für ihn. Sein Jugendfreund Scheller erzählt von ihm: „Jede schöne Landschaft konnte Ludwig bis zur Ekstase begeistern . . . Er jauchzte oft laut auf, als wir sie gemeinsam durchwanderten“ (Werke Bd. 1 S. 64). Und er, „der in einem wundersamen Vernehmen mit Berg und Pflanze stand“, der für seinen Garten alle Freuden des Lebens zu opfern bereit war, sagt ferner von sich: „Es ist seltsam, daß die Natur für mich personifiziert ist, daß ich nicht nur in ihr lebe, sondern wie ein Mensch mit dem andern, Gedanken austauschend, nicht bloß empfangend, und Gefühle, und zwar so, daß mir einzelne Plätze förmlich zum Individuum werden, abgeschieden von den andern und sozusagen wandelnd im Bewußtsein, so daß ich nicht allein fühle, daß sie Wirkung auf mich machen, sondern mir ist, als ob ich auch auf sie wirke und die Gestalt, wie sie mir erscheinen, die Spuren dieser Wirkung zeige“ (Bd. 1 S. 63).

Der „Erbförster“ weist im allgemeinen nicht allzuviel Personifikationen auf, und aus dem Zusammenhang seines Gesamtwerkes gelöst, könnte dieses Drama leicht einen falschen Begriff von ihrer Anwendung geben. Aber die Personifikationen des „Erbförsters“ sind so frappant, daß man auch trotz ihrer geringen Anzahl in ihnen eine dem Dichter besonders eigentümliche Anschauungsweise sehen muß. Ein Blick in Ludwigs epische Werke macht sofort augenscheinlich, wie er diese Stilform meistert. Der prachtvolle Eingang von „Zwischen Himmel und Erde“ ist eine einzige Beseelung. Wenn in unserem Werke die Ausbeute gering scheint, so liegt das an seinem realistischen Charakter. Die Personen bleiben streng in ihrer Sphäre, viele dem volkstümlichen Sprachgebrauch natürliche Beseelungen werden als solche nicht mehr empfunden und deshalb hier nicht erwähnt.

Am häufigsten wird die Natur mit ihren Gewalten beseelt, vor allem der Wind, der sich in die Bäume „hineinlegt und alles zusammenknickt“ (28, 11). Etwas weiter (28, 31) heißt es dann: „Wenn der vermaledeite Wind von Hersbruck her einmal drin gelegen hat?“ 86, 4 ist es der Regen: „Wenn Ihr lang' macht, erwischt Euch der Regen“. Sehr schön wird dann der Wald personifiziert (76, 9 f.): „Und vom Wald Abschied nehmen, der den ganzen Tag so grün zu allen Fenstern herein guckt“. Außerordentlich anschaulich nicht zum wenigsten durch die Beseelung ist Weilers Erzählung von dem Kampf auf Leben und Tod, der sich im Heimlichen Grund abgespielt hat. Weiler erzählt, wie die Schüsse an ihm vorbeipfiffen und Roberts Schuß

dann getroffen habe: „Aber dem Robert seiner — Ulrich; ich hab' manchen Schuß gehört, aber so keinen, man konnt's dem Blei anhören, es witterte Menschenleben“ (84, 26 ff.). Und dann wird sehr eindringlich geschildert, wie die Leiche über die Klippen herunter fällt — „bis der Bach unten aufklatscht, als führ' er vor Schrecken zusammen“ (85, 3 f.). Der Bach wird dann einige Zeilen weiter sehr originell personifiziert, wenn es von ihm heißt: „Dort, wo der Bach in Felsstücken spektakelt“ (85, 11) und (85, 12): „Da hantiert der Bach mit einem bunten Lumpen“. Die Naturbeseelung kommt ferner in folgendem Gleichnis sehr zart zur Geltung. Die vom Ernst getragene Fröhlichkeit Maries an ihrem Verlobungstage wird mit dem Blümchen verglichen, an dem ein Tautropfen hängt: „Es hängt den Kopf, und doch ist der Tau ihm keine Last“ (14, 4 f.).

Dem konventionellen Sprachschatz entnommen ist das Bild vom Blut, das den Mörder anklagt, (63, 7 ff.): „Hier ist das Blut, das dich anklagt, . . . das Fieber, das dich rüttelt, zeugt gegen dich“.

Neben den Personifizierungen konkreter Dinge ist auch einiger Allegorien zu gedenken. So sagt der Pastor zu Stein, der sein rasches Wort bedauert: „Ja, der Besonnenheit wird es verwünscht schwer, für die Schulden einzustehen, die die Hitze gemacht hat“ (39, 26 f.). Die Personifikation des Gewissens ist nichts Neues, dennoch ist der Gefühlston sehr stark, wenn der Verbrecher Lindenschmied von ihm sagt: „Nächtelang hat's mich gewürgt wie der Alp und von meinem Blut gezehrt . . .“ (57, 23 f.). Sehr schön ist auch die Personifikation des Rechts durch den Förster. Selbst dieses abstrakte Etwas wird menschlichen Bedingungen unterworfen, es wird ihm ein Körper verliehen, der Krankheit und Gesundheit ebenso ausgesetzt ist wie ein Mensch: „Damals war das Recht noch gesund, da wohnt' es noch nicht in den staubigen, dunstigen Stuben“, und einige Zeilen weiter: „in ihren dumpfen, staubigen Stuben, da ist's krank und stumpf geworden und ist's welk geworden“ (78, 8 ff.). Sehr originell ist es ferner, wenn es dann weiter heißt: „. . . nun haben sie dem Manneswort die Geltung genommen und einen Spitzbuben daraus gemacht, . . . und haben aus dem alten guten Recht einen Achselträger gemacht“ (78, 18 ff.). Ebenso kühn ist auch folgendes Beispiel, das charakteristischerweise ebenfalls vom Erbförster stammt: „Die Aber und Wenn, die kommen ganz oben aus dem Kopfe; da weiß das Herz nichts davon; das sind Praktikenmacher“ (51, 18 ff.). Man erkennt aus diesen Beispielen, die nichts von blutloser Abstraktheit an sich haben, sehr deutlich die originelle Anschauungsweise Ludwigs, bemerkenswert ist auch

vor allem der echt volkstümliche Gehalt, der sich in ihnen offenbart.

13. Die metaphorische Apperzeption I.

Die Bedeutung der Metapher für den Stil des „Erbförsters".

Die Metapher ist im Bereich der ästhetischen Apperzeptionsformen ohne Zweifel die vielseitigste und wertvollste. Keine der andern vermag auf dem vielstimmigen Instrumente der Poesie mit solch universaler Souveränität alle Töne zum Klingen zu bringen als diese von jeher unbestrittene Königin poetischer Ausdrucksmittel. Otto Ludwig ist ein Meister der metaphorischen Apperzeption. Dem reichen Urgrund seiner tief dichterischen Natur entquellen unter dem warmen Hauch lebendigster Anschauung und reichsten Gefühls vom Augenblick geboren die warm duftenden Blumen seiner Metaphern und Gleichnisse, die merkwürdig unberührt sind von dem erkältenden Reif verstandeskühler Reflexion, der so oft bei Hebbel auf die zarten Blaublümelein fällt. Ludwig hat es durchaus verschmäht — der Gedanke ist ihm wohl nie gekommen —, ein Schatzkästchen für poetische Edelsteine anzulegen oder seine Einfälle für künftige Benutzung in ein Ideenmagazin zu sperren. Wie oft stört es den Kenner der Hebbelschen Tagebücher, die Einfälle und Bilder, die der Dichter hier niedergelegt hat, nun nacheinander in Gedichten, Dramen, Briefen und Aufsätzen wieder verwendet zu sehen; auch Kleist, der an ursprünglicher Phantasiebegabung Hebbel sicher weit überlegen war, konnte des „Ideenmagazins" nicht ganz entraten.

Es ist bei unserer Betrachtung nicht ganz unwesentlich, ob die Metaphern, die Ludwig braucht, lang oder kurz sind. Es sind hierbei vier Arten möglich, je nach der Vollständigkeit, mit der eigentliche und uneigentliche Vorstellung zusammengedacht werden. Der vollkommenste Grad, der sich auch äußerlich in dem Nebeneinander von eigentlicher und uneigentlicher Vorstellung ausspricht, ist das Gleichnis, das im Grunde nichts ist als eine vollkommenere Metapher, es wird deshalb in dieser Untersuchung nicht von ihr getrennt.

Otto Ludwig hat eine ausgesprochene Vorliebe für die besondere Form des Gleichnisses, es fragt sich, ob er dadurch den raschen Fluß der dramatischen Geschehnisse gehemmt hat. Dem ist nicht so, außer an einigen Stellen, die eine Retardation ganz gut vertragen, wie wir noch sehen werden.

Im übrigen sind die meisten Metaphern dem dramatisch

konzentrierten Stil entsprechend kurz und knapp, wobei aber gerade bei Ludwig zu bemerken ist, daß oft von einem einzigen bildlichen Wort eine Fülle von Phantasieanregung ausgeht. In der Hauptsache dienen die Metaphern des „Erbförsters“ der Anschaulichkeit, darüber hinaus wecken sie aber in vielen Fällen einen reichen Vorstellungsgehalt, und die mannigfachen Gefühlstöne, von denen sie begleitet sind, haben bei Ludwig einen besondern Grad von Wärme und Innigkeit; man hat ja öfter Ludwigs „Blumen“ Hebbels „Edelsteinen“ gegenübergestellt. Selbstverständlich ist es, daß die Metaphern der Einheit des Stiles keinen Abbruch tun dürfen. Der realistische Stil des „Erbförsters“ verlangt realistische Metaphern, und Otto Ludwig hat in diesem Drama trotz gelegentlicher sehr zarter Blüten seiner Phantasie die Grenzen scharf eingehalten. Die „Makkabäer“ legen Zeugnis dafür ab, daß ihm die Verschmelzung des Realismus mit dem Idealismus nicht ganz gelungen ist, schon Treitschke spricht von den zwei Stilen in den „Makkabäern“: „Das erhabene, von großen Metaphern strotzende Wort, das dem idealen Drama sich leicht einfügt, steht fremd neben der pointenreichen Redeweise des Lustspiels und des bürgerlichen Dramas“ (Ausgew. Schriften 3. Aufl. Bd. 2 S. 314). Im „Erbförster“ spricht jede Person aus ihrem Vorstellungskreis heraus, und auch in ihren bildlichen Ausdrücken kommt die charakteristische Abstufung nach Charakter und Beruf zur Erscheinung. Die Metapher erscheint in diesem Zusammenhang mit als ein Mittel der Charakterisierung, wir werden noch sehen, wie für jede einzelne Person der eigenste Ton auch hier getroffen ist.

Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, daß das Ziel, welches der Dichter mit seinem Werke erstrebte, jenseits alles absichtlich „Poetischen“ lag. Es kam ihm vor allem auf den Realismus von Menschen und Situationen an, die Poesie lag für ihn in der Lebenswahrheit der Gestalten und im besonderen in der dramatisch-theatralischen Wirksamkeit des Stückes. Zudem ist die Sphäre des „Erbförsters“ volkstümlich eng, und der Dichter stand vor der Gefahr, einfache Menschen mit einem Geschmeide glänzender Edelsteine zu umhängen, die dann am schlichten Kleide als Diebstahl empfunden worden wären, wenn er den Strom der metaphorischen Phantasietätigkeit ungehemmt hätte fließen lassen. Wenn dennoch unbewußt alles getaucht ist in den Schimmer ungezwungenster, echt dichterischer Bilder, die stark dazu beitragen, das Werk über den Naturalismus hinaus in die reinen Höhen der Poesie zu heben, so muß man immer wieder die ganz ursprüngliche Phantasiekraft des Dichters bewundern, ihr mußte er nachgeben, mochte er wollen oder nicht.

14. Die metaphorische Apperzeption II.

Lebensgebiete der Metaphern.

Da Metaphern aus abstrakten Vorstellungen im „Erbförster“ mit zwei Ausnahmen nicht vorkommen, so zerfällt die Scheidung in zwei Hauptgruppen: Bilder aus der Natur und aus dem Menschenleben. Diese Einteilung hat sich nach reiflichem Abwägen als die einfachste und beste ergeben. Wenn die Rubrizierung dennoch nicht ganz streng erscheint, so lag das am Stoffe selbst, zuweilen ragt ein Bild in beide Gebiete hinein; aber nur so war es mir möglich, die psychologische Begründung und ästhetische Wertung der Metaphern immer im Anschluß an das konkrete Beispiel durchzuführen und ferner der individuellen Abstufung der Methapher bei den verschiedenen Personen zu gedenken.

a) Vergleiche aus der Natur.

Das innige Verhältnis zur Natur, das Ludwig besaß, spiegelt sich nun auch, besser als es bei der Personifikation geschehen konnte, in seinen Naturmetaphern. Wenn auch der „Erbförster“, dessen Vorzüge, wie schon gesagt, in anderer Richtung liegen, längst nicht in dem Maße charakteristisch ist für ihren Gebrauch wie die Epik Ludwigs, so bekommt man doch immerhin einen klaren Begriff von ihnen. Der Stoff kam dem Dichter ja in gewisser Hinsicht entgegen; der Wald mit seinem geheimen Leben und Weben, den er so genau kannte, dessen rauschendem Geflüster er in langen weltabgewandten Stunden oft gelauscht hatte, mußte ihm naturgemäß eine Fülle von Bildern entgegenbringen.

Der Förster war in seiner Jugend „hoch und straff wie eine Tanne“ (14, 11); die im Wald verirrte kleine Marie hat sich „rote Bäckchen geschlafen wie die Feuerblumen“ (19, 22). Ein sehr schönes und zartes, schon bei der Beseelung erwähntes Naturbild, das ganz unmittelbar ans Herz greift, nicht nur weil es der vollkommenste metaphorische Ausdruck für die eigentliche Vorstellung ist, sondern auch vor allem durch die Weite der Naturbeseelung, die ein kleines Blümchen hineinbezieht in den großen Zusammenhang, in die große Einheit aller durch Hunger und Liebe zusammengehaltenen Naturwesen, ist das folgende. Marie ist bedrückt an ihrem Verlobungstag; sie sagt zu ihrer Mutter: „Aber ist denn das auch Fröhlichkeit, was ich fühle? Mir ist so schwer, Mutter, so“ ... Darauf die Försterin: „Freilich, wie dem Blümchen, an dem ein Tautropfen hängt. Es hängt den Kopf, und doch ist der Tau ihm keine

Last“ (14, 1 ff.). Dieses Bild erinnert sehr an ein bekanntes, wundervolles Gleichnis aus den „Makkabäern“. Juda hat das Götzenbild zertrümmert und steht in seiner ganzen Größe den syrischen Feldherren gegenüber. Nikanor kündet in ohnmächtiger Wut die kommende Vergeltung an:

„Jetzt höhnst du, doch du bebst einst, wenn wir kehren“.
Darauf Juda:
„Vor Lust, ja wie ein Baum im Regen bebt“.

Das ästhetisch Bedeutsame dieser beiden Beispiele liegt in der weitgreifenden Verbindung ganz einfacher, eigentlicher Vorstellungen mit weitabliegenden Assoziationen, die in kühner Originalität die Brücke hinüberschlagen zu dem schlichten Gedankenverlauf der eigentlichen Vorstellung. Die Bedeutsamkeit des Gleichnisses aus dem „Erbförster“ wird aber noch dadurch gesteigert, daß der Dichter das Bild vollständig ausführt. Es soll in seiner ganzen Schönheit in unsere Phantasie hineintauchen, deshalb hält er uns fest durch den Zusatz, der eine neue Metapher bringt: „Es hängt den Kopf, und doch ist der Tau ihm keine Last“. Dieses Bild hat, wie das Beispiel aus den „Makkabäern“ zeigt, der Dichter sehr geliebt. Aber wie fein er es andern Umständen entsprechend zu variieren versteht, möge neben dieser Stelle noch eine andere aus dem Fragmente des „Marino Falieri“ zeigen, wo eine andere Braut dieselbe Klage erhebt.

Angiolina:
„Hab ich nicht Grund? Eine Blume, die verpflanzt
In neuen Boden, hängt das Köpfchen wohl“ . . .
Kammerfrau:
„Ei; jede Blume kostet einer Knospe
Das grüne Leben. Aus der Knospe Seufzer
Wird duftig Blumenlachen“ . . . (Werke Bd. 4 S. 321.)

Von noch tiefer dringender Bedeutsamkeit ist das nächste Bild, das durch den reichen Vorstellungsinhalt einen warmen Strom innersten Gefühls erweckt.

Marie gibt sich ihren trüben Betrachtungen noch weiter hin: „Und daß nun bald das Leben wie hinter mir abreißen soll, wie unter mir versinken und ein neues angehn soll, ein so ganz neues — sei nicht böse, guter Robert! — das ist mir so eigen, so ängstlich —“ (15, 13 ff.).

Darauf anwortet Robert: „Ein neues Leben? Ein so ganz neues Leben? Es ist ja noch immer das alte Leben, Marie, nur schöner. Es ist ja noch immer der alte liebe Baum, unter dem wir sitzen, nur daß er blüht“. Der in neuer Schönheit

ergrünende Baum erlangt fast die Bedeutung eines Symbols des neuen Lebens und seiner schaffenden Kräfte, das für die Liebenden auf dem Grunde des alten erwächst.

Es ist vielleicht angebracht, auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß die Ausführlichkeit dieser Bilder mit beiträgt zum Hervorbringen der feierlich ernsten Stimmung, die das Stück fordert und die sich schon in der Exposition äußern soll. So auch das folgende, das im übrigen die trübe Stimmung etwas heiter machen soll, sie aber durch den Kontrast erst recht hervorhebt.

Die Mutter ist ebenfalls bedrückt, ihr graut vor der Götter Neide, und sie meint: „Kann ich mir nicht ordentlich wünschen, es wär' ein Braten verbrannt, oder es zerbräch' etwa von den feinen Tellern einer? Glück ist wie Sonne. Ein wenig Schatten muß sein, wenn's dem Menschen wohl werden soll. Ich will nur nachsehen, ob's in der Küche nicht ein wenig dergleichen Schatten gesetzt hat" (15, 33 ff.). Der erste Teil des Gleichnisses stellt eine sehr anschauliche bildlich gemeinte Wendung für den prosaischen Gedanken dar: „Wenn mir doch nicht alles so glatt von der Hand gehen wollte". Es ist sehr schön, wie charakteristisch und konkret die Vorstellungswelt der Försterin, die zuerst an ihre Hausfrauenpflicht denkt, zur Geltung kommt. Dann erst greift das Gleichnis ein, das uns die Försterin als eine Frau zeigt, die auch die Kehrseite der Dinge zu deuten versteht. Auch in diesem Beispiel bemerken wir die Vorliebe Ludwigs, den bildlichen Gedanken möglichst weit fortzuspinnen, an anderer Stelle werden wir noch mehr Belege dafür finden.

Stark elliptisch und eine auf den ersten Blick nicht ganz leicht verständliche Umschreibung der eigentlichen Vorstellung ist folgendes Gleichnis. Marie, noch immer schwermütig, fliegt dem kommenden Vater um den Hals. Der Förster hat ihr die trübe Stimmung angesehen; innerlich ist er über seines Kindes Liebe gerührt, aber das darf er, der äußerlich so harte Mann, nicht zeigen, und so wird denn seine innere Freude zur polternden Abwehr: „Daß dich . . . Mädel! Ist das ein Sonnenblick nach einem Regentag, daß einem die Bremsen an den Kopf fliegen?" (16, 24 f.). Das Bild will sagen: Wie die Bremsen beim ersten Sonnenblick nach dem Regen sich gern auf die Menschen setzen, so fliegst du mir nach deiner Traurigkeit an den Hals.

Auch diese Metapher zeigt, wie innig diese Leute mit der Natur im Bunde sind, für sie ist das Bild klar genug, die leise Undeutlichkeit, durch den Lakonismus der Sprache hervorgerufen, wird ein äußerst charakteristisches Merkmal für den geschilderten Zwiespalt der Gefühle des Erbförsters.

Neben der Sonne muß das Gewitter zum Vergleiche dienen. Weiler glaubt Andres von Robert erschossen und zögert nun sehr umständlich mit der Enthüllung, so daß ihm der Förster sagen muß: „Habt Ihr was, so seid nicht wie ein Gewitter, das stundenlang steht“ (83, 12). Die unheilverkündende Schwüle, die Weilers Gebaren hervorruft, wird durch diesen Vergleich sehr frappant ausgedrückt.

Dem Tierleben, besonders dem des Waldes, mit dem die Förstersleute ja so eng verbunden sind, sind natürlich eine Reihe von Gleichnissen entnommen. Marie wird von Weiler einem Eichhörnchen verglichen (12, 30); Robert nennt sie „sonst so frisch und munter wie ein Reh“ (15, 4); weniger schmeichelhaft ist das „Jägergänschen“, das ihr der Buchhalter Möller boshaft anhängt (22, 34). Der von Robert Erschossene bricht nach Weilers Erzählung zusammen „wie ein getroffener Hirsch“ (84, 29). 102, 26 vergleicht sich der Förster einem Wolf, und wenn die Försterin ihren Mann einen Werwolf nennt (16, 32), so denkt sie auch wohl nur an den wölfischen Teil dieses Fabelwesens.

Sehr originell und von drastischer Anschaulichkeit ist das folgende Bild, das Wald- und Bibelleben innig verknüpft zeigt. Dem Förster, dem seines Kindes Wohl am Herzen liegt, wird es schwer, Robert mit seiner Ehegattin bekannt zu machen, weil er dabei sein weiches Herz offenbaren muß: „Aber du mußt mich auch einmal ausreden lassen. Hab' sonst eine gesunde Brust. 's ist mir aber, wenn ich predigen will, als säh' ich den Pastor im Chorrock hinter einem Hasen her“ (18, 9ff.). Dieser Vergleich, der sehr anschaulich den Gedankenkreis malt, in dem der Förster zuhause ist, und der prägnant die Schwierigkeit schildert, die ein ungelenker, des Wortes nicht mächtiger Instinktmensch zu überwinden hat, wenn er sein streng verschlossenes Herz öffnen muß, zieht eine prachtvolle Parabel nach sich. Der Förster vermag das, was er sagen will, in eigentlichem Ausdruck überhaupt nicht auszusprechen. Er schweift hinüber ins Reich der Phantasie, die ihm in quellender Fülle die Aussdrucksmittel liefert. Es ist ästhetisch ungemein reizvoll, wie er in das Bild hineinwächst. Überhaupt beruht ein gut Teil der Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit der Ludwigschen Methaphern auf der völlig naiv-absichtslosen Art seiner assoziativen Phantasie. So originell und drastisch oft die Gleichnisse sind, niemals haben wir das Gefühl, sie sind an den Haaren herbeigezogen. Diese Art kennzeichnet den echten Dichter, die Assoziationen stehen eben im Dienste einer klaren, erlebten Anschauung. Der „Hase“ bringt den Förster auf die Fährte: (Erleichtert) „So, jetzt hab' ich die Fährte. Es wechselt ein Hirsch vom Lutzdorfer herüber....

Und nun pass' auf. Hier die Gabel ist der Hirsch. . . . Hier das Salzfaß das bist du. Und der Wind kommt vom Teller daher. Was machst du nun, um den Hirsch zu beschleichen?" Nachdem Robert richtig geantwortet, daß er dem Hirsch den Wind abgewinnen müsse, aber die Moral der Geschichte noch nicht versteht, zeigt ihm Ulrich auch die Nutzanwendung: „Der Hirsch darf's nicht merken, daß dir's um ihn zu tun ist, und die Frau noch weniger". Diese trotz aller Ausführlichkeit knappe Parabel läßt uns den Charakter des Försters sehr deutlich erkennen. Die ganze Unterredung ist ein wichtiges Stück der Exposition, die sich nicht überhasten darf, wenn der Zweck nicht verfehlt werden soll, den spröden Zuschauer leise und unbemerkt zur Anteilnahme zu zwingen. Zu beachten ist wieder die Meisterschaft, mit der Ludwig ganz schlichte Dinge des Berufs zur Idee, zum Sinnbild eines komplizierten geistigen Vorgangs erhebt, und wie seine den Kern der Dinge erschließenden Assoziationen die Sphäre des Volkstümlichen nie überschreiten.

Mit dem folgenden Beispiel seien die Vergleiche aus dem Tierleben beschlossen. Weiler hat Marie ein Eichhörnchen genannt, und die Mutter ist mit dieser „Schmeichelei" etwas gekränkt, da ihr das Eichhörnchen ein schädliches Tier ist. Da meint Weiler: „Ja. Schad't nichts. Grob oder fein. Wenn das Weibsen nur merkt, daß es geschmeichelt werden soll, da ist es schon zufrieden. Wie wenn die Jungen so'n glattes Kätzelchen streichen. Sanft oder rauh, wohl oder weh, es kann sich's nicht erwehren zu spinnen" (12, 33 ff.). Auch hier ist wieder die Neigung zu bemerken, das Bild möglichst lange fortzusetzen. Marie fragt nämlich dann: „Und der Vergleich war wohl auch eine Streichelei?", worauf Weiler erwidert: „Wenn Sie spinnen müssen, wird's schon gestreichelt gewesen sein".

b) Vergleiche aus dem Menschenleben. Das biblisch-religiöse Leben spielt in unserem Stücke eine große Rolle, der Förster läßt sich ja sogar durch einen Bibelspruch mit zu seiner Tat bestimmen. Einige Methaphern, in die religiöse Vorstellungen hineinspielen, haben wir schon kennen gelernt. Häufig müssen Engel und Teufel zu Vergleichen dienen, z. B. 21, 4, 21, 18 f., 102, 15. Bemerkenswert ist 79, 4 f., wo Marie zu ihrer Mutter sagt: „Wenn's der Vater will und du . . . steht hinter jedem Baum ein Engel". 78, 30 wird Roberts Brief ein „Gottesfinger" genannt; am Verlobungstage ist es der Marie so feierlich zumute, als wär' sie „in der Kirche" (15, 11). Auch eine Katachrese findet sich, die einen biblischen Kern hat. Aus den zwei metaphorischen Ausdrücken „einem die Leviten lesen"

und „einem die Wahrheit geigen" bildet der Förster: „Ich hab' ihm die Leviten gegeigt" (22, 1). — Wie diese Beispiele zeigen, offenbart sich deutlich das volkstümliche Milieu in den Metaphern. Die ihm entstammenden bildlichen Ausdrücke sind ja weder neu noch originell, in der geschickten Einflechtung in den gewöhnlichen Gedankenverlauf bilden sie aber einen wertvollen Gefühlsbestandteil. Beliebt ist der Ausdruck „Kesselflicker" für die beiden zanksüchtigen Gegner, z. B. 10, 11; 41, 16. Der Förster flucht „wie ein Landsknecht" (21, 14); der Stein kann nicht „aus dem Harnisch herauskommen" (37, 28); Ulrich, der selber an mancherlei Stellen „kitzlig" ist, meint von ihm, er könne nicht eine Stunde lang sitzen, „ohne loszugehn, der alte Pulversack" (26, 17), und Stein kennt seine Schwäche selbst, wenn er sich einen „alten Sprudelkopf" nennt (35, 12).

Der Förster warnt den Robert sich in der Ehe unterkriegen zu lassen: „Wenn du so fortmachst, hat sie dich in vier Wochen im Sack" (20, 28). Aber manches Unheil hat der Förster schon dadurch verschuldet, daß er nicht „Pfötchen geben" kann (29, 4). Sehr drastisch ist folgendes Bild. Beim Kartenspiel kommt der Förster auf den Buchjäger zu sprechen. Stein, der wütend ist, weil er verliert, hält ihm vor, daß er den Buchjäger bei jeder Gelegenheit anbringe, dann heißt es: „Du kannst nicht von ihm loskommen. Wie Teig hängt er dir in den Zähnen" (24, 1). Sind diese Metaphern durchaus volkstümlich, so möge man beachten, wie dennoch in den folgenden Beispielen die bildlichen Vorstellungen je nach dem Charakter und Beruf der Personen abgestuft und mannigfach variiert sind. Der Norm der Abwechslung genügt der Dichter durchaus, wenn auch die Metaphern als solche, der Natur dieser Menschen entsprechend, nicht immer neu und bedeutend sind. Es kommt dem Dichter eben ausschließlich auf die lebenswahre Charakteristik der Personen an, Originale will er nirgends schaffen.

Der Bauer Wilkens gebraucht der Bauernnatur entsprechend mehr oder weniger sprichwörtliche, allgemein übliche Redensarten: „Wes Brot ich esse, des Lied ich singe" (29, 15); „Ihr Mann ist abgesetzt, da beißt die Maus nicht den Faden ab" (68, 6). Andererseits bewegt er sich durchaus nicht ganz und gar in ausgefahrenen Geleisen, und er vermag einer längst verblaßten Metapher durch einen kleinen Zusatz die volle Wucht ursprünglicher Anschaulichkeit zurückzugeben, wenn er zur Försterin sagt: „Wenn Einer absolut mit der Stirn durch die Wand will! Der Narr bin ich nicht, der die Hand dazwischen hält" (34, 29 f.).

Auch das folgende Gleichnis wird durch die Fortsetzung, die bei Ludwig häufig ein abgedroschenes Bild wieder zu vollem

Leben erweckt, sehr originell. Dem auf sein Recht pochenden Förster hält er eine für seine behäbige Bauernnatur flammende Anklagerede: „Recht ist ein Spielzeug für die Reichen wie Pferde und Wagen. . . . Sein Recht, das ist Sein Eigensinn; er reißt noch Frau und Kindern die Kleider vom Leibe, damit er nur Seinen Eigensinn warm halten kann“ (47, 6 ff.).

Das Kartenspiel, das ja in unserm Stücke auch eine Rolle spielt, muß ihm auch eine Metapher liefern. Der Förster will jeden für seinen Feind erklären, der ihm zum Nachgeben rät (51, 31 ff.), und so antwortet Wilkens auf die Bitte der Försterin, noch einmal mit ihrem Mann zu sprechen: „Nach dem Trumpf, den er darauf gesetzt hat?“ (68, 23).

Dem gebildeteren Wesen des Fabrikanten Stein entspricht ein höherer Ton auch in seinen metaphorischen Wendungen. Als er hört, daß Ulrich seinem Sohn „die Leviten gegeigt hat von wegen mit dem Weibsvolk da“, versteigt er sich zu folgender Redeblüte: „Hochverrat gegen die Majestät des Pantoffels? Und das dulden Sie, Frau Schwiegermutter?“ (22, 3 f.). Der etwas empfindsame Robert, dessen Zeichnung überhaupt ein wenig schematisch ausgefallen ist, wird noch bläßlicher durch die allzu konventionellen Metaphern: „Reißen Sie die Narbe hier nicht auf, die nur halb geheilt ist“ (36, 32), und (62, 22) mit Bezug auf den soeben totgeschossenen Buchjäger: „ . . . er schrieb's mit seinem Blut in den Rasen“. Der Buchhalter Möller bewegt sich ebenfalls in einem seinem Stande eigentümlichen Jargon, wenn er sagt: „Dasmal bin ich zufrieden mit meinem Alten und will seine Nase gern einstecken“ (40, 20). Dem betrunkenen Buchjäger gegenüber schlägt er einen gönnerhaft volkstümlichen Ton an, der ihn zu der Metapher führt: „Man muß Euch die Hände binden, wenn Ihr Euer Glück nicht wegjucken sollt“ (42, 9). Sehr drastisch sind die Metaphern der beiden Wilddiebe, die ja in ihrer ganzen Redeweise ihre derb-drastische Anschauungsweise nicht verleugnen. Frei gibt seine Meinung, daß die Tiere des Waldes nicht nur für den Edelmann bestimmt sind, so kund: „Hätt' der Herrgott die Hasen expreß für den Edelmann gemacht, so hätt er ihnen gleich sein Wappen in den Pelz gebrannt“ (55, 6 f.). Und Lindenschmied hat von dem Buchjäger einen „Denkzettel“ bekommen, weil er „Thaler schlug aus dem Strahlauer Herrn seinen Rehen. Lief (doch) ungemünztes Gold genug im Wald herum“ (57, 15 f.).

Sehr drastisch ist es auch, wenn Frei von dem Gewissen spricht, das man den armen Leuten von Kind an „eingetrichtert“ habe (56, 30).

All diese Bilder erweisen ihre Lebensfähigkeit dadurch, daß sie im engsten Anschluß an das Milieu der sprechenden Personen entstanden sind, deshalb ihre Blutfülle und ihre lebendige Anschaulichkeit. Ihr ästhetischer Reiz liegt aber im letzten Grunde immer in der kühnen und originellen Verbindung für gewöhnlich weit auseinander liegender Dinge. Mit diesen Beispielen ist der Metaphernschatz längst nicht erschöpft, doch es ist unmöglich alles zu bringen. Zum Schluß sei noch zweier Gleichnisse des Erbförsters gedacht, an denen wir nicht vorübergehen wollen. Er hat unzweifelhaft auch hier das reichste Licht erhalten. Wir haben die Originalität seiner Anschauungsweise in glänzenden Bildern kennen gelernt, die uns den innern Reichtum seiner äußerlich so schlichten Natur erst recht ahnen lassen.

74, 16 ff. vergleicht er den Wald einem Gewölbe: „So ein Advokat weiß nicht, daß so ein Wald wie ein Gewölbe ist, wo immer eins das andere hält und trägt. So hält's alle Gewalt aus, aber brecht nur ein Dutzend Steine mitten heraus, so holt's der und jener".

Wenn wir nun die Reihe der Metaphern und Gleichnisse noch einmal überschauen, so ergibt sich die bemerkenswerte Tatsache, daß sie fast einzig dem Zwecke dienen, Abstraktes durch Konkretes zu verdeutlichen, deshalb ist ihr erster Ruhm Anschaulichkeit. Nur zweimal wird überhaupt Konkretes durch Abstraktes ausgedrückt. (100, 17) sagt der Förster: „Meine Marie war ein lebendig Märchen". Im Augenblicke tiefster Niedergedrücktheit sucht er nach dem zartesten Bild für seine Tochter, und da führt ihm seine eigene Frage: „Hat eins Märchen erzählt?" diesen Vergleich zu. Die andere Stelle ist schon teilweise bei der Beseelung angeführt worden. Sie ist von der größten Wirkung. Weiler erzählt den Vorgang im Heimlichen Grund: „Das klang schauerlich, wie das Eisenzeug an der Flinte über die Klippen herunterklapperte und die Leiche nach durch die Büsche knickte und schleifte — bis der Bach unten aufklatscht, als führ' er vor Schrecken zusammen. Und wie's nun so kurios still wurde darauf, als müßt' es sich selber erst besinnen, was doch passiert wär'; da war's als jagte mich einer" (85, 1 ff.).

Fassen wir das Ergebnis dieses Kapitels zusammen, so ergibt sich folgendes: Der Dichter liebt vor allem Gleichnisse, die er außerordentlich geschickt vorzubereiten versteht und möglichst lange fortzuspinnen liebt. Er genügt in hohem Maße den Normen der Anschaulichkeit und des volkstümlichen Gehaltes, daneben sind seine Metaphern oft von hoher Bedeutsam-

keit. Das Streben nach Abtönung, das sich in dem Mangel an maßlosen, verzerrten Bildern kundgibt, ist auch hier unverkennbar.

15. Die metonymische Apperzeption.

Diese Apperzeptionsform hat nicht dieselbe Bedeutung wie die andern. Es handelt sich bei ihr gewöhnlich um herkömmliche Redensarten, die überall gang und gäbe sind. Aber einen Vorzug hat sie doch vor den andern, sie ist spezifisch volkstümlich, was auch besonders von der Synekdoche gilt (pars pro toto), die ja als eine Abart der Metonymie aufzufassen ist. Im „Erbförster" spielen beide Formen eine nicht unwichtige Rolle; sie durchziehen das ganze Stück und vermitteln uns den warmen Hauch des volkstümlichen Milieus und volkstümlicher Denkart. Sie verdienen deshalb eine Hervorhebung auch da, wo sie an und für sich nicht bedeutend sind, ich muß mich jedoch auf einige Proben beschränken.

Der Förster bietet „das ganze Dorf" auf, um seine verirrte Tochter zu retten (19, 13 f.). Möller meint: „Die ersten Häuser in Deutschland würden sich's für eine Ehre rechnen, sich mit Stein und Sohn zu verschwägern" (22, 30 f.). Stein verlangt seine „Lütticher" (Gewehre aus Lüttich) (67, 6). Der Förster will nicht durchforsten, weil der Wald „gegen Mitternacht und Abend offen liegt" (74, 15). Die „weißen Haare" (72, 29) und der „weiße Bart" (102, 27) vertreten das Alter. Sehr originell nennt Lindenschmied das Getier des Waldes „ungemünztes Gold" (57, 16). „Die Musik muß zu trinken haben" befiehlt die Försterin (9, 14). Ihr Mann gilt als geizig, es heißt von ihm: „Der Erbförster ist schlimmer auf die Armut wie der Teufel" (21, 18); dabei ist er ebenso mildherzig wie seine Frau, er brummt nur, teils um sein Mitgefühl zu verbergen, teils um die Freigebigkeit nicht überhandnehmen zu lassen, denn „das Elend kommt haufenweise" (21, 12). Besonders volkstümlich ist es, wenn die dem Schauplatz unseres Stückes benachbarte Gegend immer „das Herzogliche" genannt wird (53, 10; 54, 29; 57, 30; 59, 26), siehe auch 18, 12: „Es wechselt ein Hirsch vom Lutzdorfer herüber".

75, 20 warnt die Försterin ihren Mann Wein in den „Ärger hinein" zu trinken, er könne sich „den Tod" darin trinken.

Von größerer Bedeutung ist die Synekdoche, von der ich auch nur wenige Beispiele gebe, da eine Häufung wenig Wert hat. Häufig treten Teile des Körpers für den ganzen Menschen auf, besonders spielt das Herz dabei eine Rolle. „Wenn der liebe Gott alles erfüllen sollte, was solch ein Mädchen-

herz hofft, das selber nicht weiß, was es will!“ sagt die Mutter zur Tochter (14, 20 f.). 28, 28 lobt der Förster seinen Wald: „In fünfzehn Jahren konnte ein Schlag dastehen, daß ein Jägerherz aufgehn mußte davor“. 78, 6: „Daß das alte Herz dadrin kein Lügner ist“. Besonders charakteristisch ist 102, 18 ff., wo der Förster sich in verzweifelten Selbstanklagen ergeht: „Das wär' ein Herz, wie 's der alte Mordkerl hatte, der 's erschoß, das die Geschichte hörte und euch nicht mit klappernden Zähnen den letzten Pfennig gäb . . .“ Es ist nicht immer leicht zu sagen, wodurch die lebhafte Gefühlserregung bewirkt wird, die man bei diesen Fällen hat, hauptsächlich liegt sie wohl an der energischen Phantasiebewegung, die eintritt, wenn ein konkretes körperliches Gebilde zum Träger der Gesamtvorstellung wird. Dies kann man besonders in den folgenden Fällen beobachten. Dem Förster fällt es schwer, Robert sein Herz auszuschütten: „Ich muß schon noch einmal Du sagen. Sonst geht mir's nicht los da von der Lunge“ (17, 31). Und 20, 9: „Ich dächte, ich hätt' es verschändet, wenn ich's auf die Zunge nähm'“.

Sehr anschaulich und originell ist es, wenn der weiße Schnauzbart des Erbförsters, der allerdings an seinem Gesicht das Markanteste sein mag, den ganzen Kerl vertreten muß. Der Pastor vollendet seine Rede: „Kommt Herr Stein wie gewöhnlich um die Jägerhausecke und pocht ans Fenster und der weiße Schnauzbart drin schnarcht sein „Gleich“ (66, 1 ff.). Bemerkenswert ist auch der folgende Fall. Um die vollkommene Schlechtigkeit des Buchjägers zu verdeutlichen, sagt Weiler: „Es ist kein Glied an dem Kerl, woran der Kerl nicht schlecht wär'“ (12, 6). Siehe ferner 16, 26; 21, 13; 33, 10; 69, 20; 85, 33; 103, 8.

16. Die symbolische Apperzeption.

Der reiche und tiefe Geist Ludwigs, der, wie schon einmal bemerkt, neben dem vollen Schatz an realistischer Kunstanschauung noch ein heimliches Königreich an Imaginärem und Visionärem besaß, zeigt sich nun auch in der Behandlung des Symbols, das in all seinen Werken eine große und ästhetisch sehr bedeutsame Rolle spielt. Fast über all seinen Werken schwebt ein symbolisches Etwas, das den Wandel seiner Geschöpfe begleitet und in Freud und Leid, in Recht und Unrecht mitfühlend und mitleidend das ruhende Gewissen in der Flucht der Erlebnisse bedeutet. In „Zwischen Himmel und Erde“ wandelt achtunggebietend und ehrfurchtheischend das Symbol der Ordnung und Würde, „der blaue Rock“ des alten und nachher

des jungen Nettenmair mit etwas pedantischem Schritte durch die Räume „des Hauses mit den grünen Läden", dessen „Geist" so viel seltsame Dinge erblicken muß. In welch meisterhafter Weise — eigentlich zum erstenmal — der Beruf mit all seinen technischen Kleinigkeiten, das ganze Milieu zum Symbol des inneren Lebens hier wird, davon zu sprechen ist nicht meine Aufgabe. In dieser Beziehung ist ja die Erzählung, wie ihr Name schon besagt, ein einziges Symbol. In der „Heiterethei" ist es der alte Holunderbusch, der seine Zweige schützend und schirmend über das alte, verfallene Häuschen der Heiterethei breitet, der zu all ihrem Tun ja oder nein sagt, und der schließlich nach all den krausen Irrgängen seines Schützlings an dessen Hochzeitstag sein schönstes Gewand anzieht und „mit hundert rauschenden Stimmen" dem Häuschen erzählt, was er alles zu seinem Heil getan hat. Auch hier ist wieder auf die bemerkenswerte Tatsache hinzuweisen, daß sich die symbolischen Vorstellungen Ludwigs sehr oft mit visuellen und akustischen verknüpfen, oft ist es eine frappante Farbe: der blaue Rock, die grünen Läden; „der alte Holunderbusch hat von dem leisen Sprühregen her ein Hochzeitkleid an, weit prächtiger als der rote Kirchenfrack des Meisters Schramm; das blinkt und funkelt durcheinander wie tausend Diamanten, wenn er nach seiner Art in sich hineinlacht . . ." (Werke Bd. 2 S. 297.)

Wie in Ibsens „Frau vom Meere" das rauschende Meer den symbolischen Hintergrund abgibt für die rätselhafte Sehnsucht und den geheimnisvollen Zug ins Weite in Ellidas Seele, deren Wogen das rauschende Echo des Meeres sind, so vertritt in unserm Stücke der rauschende Wald eine ähnliche Stelle. Nach Ludwigs Absicht sollte „der rauschende Wald dem Stück stets über die Schulter sehen", demgemäß heißt es ja auch an einer schon zitierten Stelle: „Und vom Wald Abschied nehmen, der den ganzen Tag so grün zu allen Fenstern hereinguckt" (76, 9 f.). Ein sehr schönes individuelles Symbol, das an den Holunderbusch der Heiterethei erinnert, ist folgendes: Der Förster hat seine Tochter erschossen, und seine Sinne gaukeln ihm nun allerlei Trugbilder vor. Er sieht einen Schatten am Fenster und fragt: „War nicht jemand am Fenster?" Darauf antwortet die Försterin: „Das ist der alte Rosendorn draußen, der immer so ängstlich nickt und ans Fenster pocht, als hätt' er Unglück zu verhüten und niemand hörte auf ihn" (93, 1 ff.). Dieses wundervolle Symbol zeigt wieder den tiefen Zusammenhang, der Ludwig mit der Natur verknüpft. Sie hat ihm ihr innerstes Herz erschlossen und lebt alle seine Freuden und Leiden mit. Schon an dieser Stelle, worauf ich noch ausführlich zu sprechen komme, sei

übrigens darauf hingewiesen, daß das Symbol bei Ludwig häufig zum Träger des Stimmungsgehaltes wird, der über das ganze Stück ausgegossen ist, so auch in diesem Falle.

Wie schon dieses Beispiel zeigt, dient das Symbol in unserem Stücke auch besonders der bedeutungsvollen Andeutung kommenden Unheils. So auch in den nächsten Beispielen. Der Förster hat die grausige Tat getan und muß nun die schweren Phantasien seiner nichtsahnenden Frau anhören, die ihm ein Erlebnis im Heimlichen Grund erzählt: „Es war in der Abendsonne, und wie ich mich umseh', da kommt's hervor unter den Tannen — so rot. Ich — erschrocken — um Gotteswillen, sag ich, das ist doch Blut! Da spiegelte sich das Abendrot in dem Wasser" (93, 13 ff.).

Dieses Beispiel greift weit über den Rahmen einer „Verwandlung" hinaus. Die blutrote Abendsonne, die sich im Wasser spiegelt, erweckt in der Försterin den ganzen Komplex schicksalsschwangerer Ahnungen und in den Herzen der Zuhörer den ganzen Reichtum fessellos strömender Gefühle. Zu beachten ist wieder, wie sich Ludwigs Phantasie an einer leuchtenden Farbe, an dem brennenden Rot der untergehenden Sonne entzündet.

Eine sehr schöne symbolische Andeutung des kommenden Unheils findet sich auch in dem Traum der Marie: Das Kind, das ihr einst erschien, war wieder bei ihr „und zog mir den Brautkranz aus dem Haar und steckte mir dafür eine große blutrote Rose an die Brust" (70, 11 ff.). Das Symbol der blutroten Rose als Künderin nahen Todes ist zwar nicht neu, in diesem Zusammenhang hat es aber einen großen und eigentümlichen Reiz. Auch die Bitte des Erbförsters, der toten Tochter den Brautkranz auf den Sarg zu legen (104, 7), entspricht einer alten schönen Sitte. Ein individuelles Symbol ist es dagegen, wenn der Förster das Blatt der Bibel, das seinem Tun die Unterlage geben muß: „Wer irgendeinen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben . . . Schade um Schade, Auge um Auge, Zahn um Zahn" in den Sarg gelegt haben will (89, 8).

Ein von den Dichtern häufig gebrauchtes, aber immer sehr wirksames Motiv ist das Zugegensein von Eulen, Dohlen oder andern unheimlichen Vögeln an der Stelle, wo ein Mord geschieht. Sie werden zum Sinnbild der strafenden Gerechtigkeit, die sie zum Zeugen der Mordtat nimmt. So auch im folgenden Fall, der übrigens, wie Hoffmann in seinen „Erläuterungen zu Otto Ludwigs ‚Erbförster'" S. 50 richtig andeutet, an eine Stelle in Shakespeares „Macbeth" anklingt. Der Förster erzählt seiner Frau die Mordtat, die er begangen: „... Da brach er zusammen, da war's geschehen, was geschehen ist. Da faltet' ich die Hände

über meinem Stutz und sagte: Dir ist dein Recht geschehen. Und betete: Gott sei seiner armen Seele gnädig. Da flog ein Schwarm Eulen auf und krächzte. Das war, als sagten sie Amen; da stand ich wieder straff auf meinen Füßen" (95, 22 ff.).

Im „Macbeth" (II, 1 Schlegel-Tieck) sind es folgende Stellen, die Otto Ludwig durch die Erinnerung spukten:

Lady Macbeth (tritt unten auf)
„. . . Still, horch! —
Die Eule war's, die schrie, der traur'ge Wächter,
Der gräßlich gute Nacht wünscht . . ."

Und weiter unten:

„Macbeth. Der schrie, Gott sei uns gnädig! jener Amen!
Als säh'n sie mich mit diesen Henkershänden.
Behorchend ihre Angst, konnt ich nicht sagen
Amen, als jener sprach: Gott sei uns gnädig".

Die Übereinstimmung liegt also rein äußerlich in der Ähnlichkeit einiger Wendungen, bei Ludwig stärken die Eulen das gute Gewissen des Erbförsters, sie sagen Amen zu seinem Tun.

Interessant ist, worauf zum Schluß hingewiesen werden möge, wie den beiden Wilddieben „der grüne Tisch" zum Sinnbild der richterlichen Vergeltung, zum Symbol der strafenden Gerechtigkeit wird. Der grüne Tisch vertritt diesen Menschen in äußerst konkreter Weise einen Komplex abstrakter Vorstellungen, die sie in eigentlichem Ausdrucke schwer auszusprechen vermögen. Er spukt förmlich durch ihre Reden und erhebt sich deshalb über den einfachen metaphorischen Ausdruck (s. 54, 14; 54, 31; 55, 1; 55, 5). Ich greife eine charakteristische Stelle heraus. Lindenschmied: „Die hinter ihrem grünen Tisch! Daß ein ehrlicher Kerl erschrickt, wenn ein Blatt rauscht, und hinter sich sieht, ob nicht der Büttel hinter ihm drein ist". Darauf Frei: „Wird umgeworfen der grüne Tisch — sag' ich Euch" (54, 31 ff.). Man fühlt, wie sich die konkret-anschauliche Phantasie dieser Leute heftet an den greifbaren Gegenstand mit seiner in die Augen springenden grünen Farbe, und wie ihnen dieses „Möbel von scheinlosem Äußern" zur lebendig-drohenden Verkörperung des Rechtes wird.

17. Die antithetische Apperzeption.

Es ist ein besonderer Vorzug Otto Ludwigs, daß sein scharfes, begriffliches Denken in der Anwendung dieser Apperzeptionsform kaum zur Geltung kommt. Die Antithese ist bei ihm das Mittel, die Dinge in die schärfste Beleuchtung zu setzen, und dieses

Mittel wendet er außerordentlich häufig an. Die Menschen im „Erbförster“ denken in hohem Maße antithetisch, die Schar der Antithesen ist Legion. So sehr nun das antithetische Element vorwaltet, so kann doch nirgends von kühler, verstandesmäßiger Dialektik oder auch epigrammatischer Zuspitzung, in die sich bei Hebbel die Antithese nicht selten verliert, die Rede sein. Der freie Strom echter Poesie wird durch sie nirgends gehemmt, im Gegenteil, sie tritt durchaus affektsteigernd auf und ist im Munde der Menschen, mit denen wir es zu tun haben, in hohem Grade charakteristisch. Das gilt auch besonders von den paradoxen Redewendungen und Wortspielen, an denen der „Erbförster“ reich ist. Gerade weil die Logik durch die Antithese zuweilen auf den Kopf gestellt wird, ist dieses Stilmittel so bezeichnend und ästhetisch so anregend. Die Antithese hat ihre Wurzel im Verstande, der in reger Tätigkeit die Begriffe verbindet und trennt, die Menschen in unserem Stücke müssen deshalb intellektuell auf einer gewissen Höhe stehen. Dem ist auch so. So einseitig und beschränkt sie an einer bestimmten Stelle ihres Horizontes sein mögen, ein Dummkopf ist nicht darunter. Aus der Begrenztheit des Erbförsters fließt seine Unbelehrsamkeit und seine Unlogik, das verhindert ihn aber nirgends in prägnanten Antithesen das auszusprechen, was ist.

Aus dem reichen Schatze greifen wir eine kleine Anzahl heraus, die uns das Gesagte verdeutlichen sollen — es kann nicht unsere Absicht sein, hier irgendwie vollständig sein zu wollen —, es kommt darauf an zu sehen, wie Ludwig im einzelnen dieses Stilmittel handhabt. Die Antithese liegt im Beiwort: „Ist er wieder kühl, der alte Hitzkopf?“ (27, 18). Sehr oft wird im „Erbförster“ der „Schurke“ dem „redlichen Mann“ gegenübergestellt. „Ein Schurke will ich nicht sein, und einen redlichen Mann kann er nicht absetzen“ (30, 9). In eine schöne Antithese sind Ehre und Schande gebracht. Der Erbförster sagt zum Pastor: „Aber sehen Sie, Herr Pastor, für mich gibt's nur eine Wahl, entweder neben meinem Vater und Großvater unter die Tannen, oder — hinter die Kirchhofsmauer“ (46, 28 ff.). Mann und Weib werden vom Erbförster, der dem künftigen Schwiegersohn Ratschläge für die Ehe gibt, gegenübergestellt: „Die Frau kann ein Engel sein; der Mann aber muß tun wie ein Bär“ (21, 4). 31, 17 f. heißt's: „Der Erbförster ist schlimmer auf die Armut wie der Teufel, aber seine Frau und sein Mädel, das sind Engel vom Himmel“. Das kümmert den wackeren Mann aber wenig: „ich lach' mir inwendig eins, und äußerlich thu' ich noch um eins so barsch“ (21, 21).

Die Antithese dient, wie schon bei der „Prägnanz“ erwähnt

wurde, vor allem der klaren Deutlichkeit der Vorstellungen, das spricht sich oft in ganz kurzen Beispielen aus. 54, 11: „Und ich sag' Euch, was der Erbförster sagt, das ist so gut, als hätt's ein anderer schon getan". 71, 31 sagt die Försterin: „Ihr harten Männer macht das Schicksal und — wir müssen's erdulden". 95, 1 faßt der Förster seine Tat in die Worte zusammen: „Ich hab' ihn nicht gemordet; ich hab' ihn gerichtet". Sehr schön und prägnant ist folgende Stelle. Der Pastor will den verzweifelten Vater trösten, da antwortet ihm dieser: „Gebt mir Worte des Lebens für Euer Hirngespinst, kein Wenn und kein Aber . . . Was tröstet Ihr meinen Kopf? Tröstet mein Herz, wenn Ihr könnt" (101, 31 ff.). Noch einmal sei auf die antithesenreiche Stelle verwiesen, wo der Förster der Untreue seiner Frau die Treue des Hundes entgegenstellt. Lessing hat dieses sehr wirksame Motiv in der „Minna von Barnhelm" benutzt, und Ludwig mag bei seiner genauen Kenntnis Lessings nicht ganz unbeeinflußt von ihm sein. Jedenfalls ist diese Stelle für den Erbförster außerordentlich charakteristisch, die Antithese ist gerade hier von größter Wirkung, weil sie vollkommen aus dem Herzen zu kommen scheint und nur auf das Gefühl wirkt: „Wollt ihr nicht auch den Nero mitnehmen? . . . Ihr meint, er geht nicht von mir? Wird doch die Bestie nicht dümmer sein, wie die Menschen sind. Weib und Kind sind klug und so 'ne arme Bestie will allein dumm sein? . . . Fünfzig Jahre redlich gedient, und aus dem Dienst als ein Schurke, weil ich kein Schurke sein will — hab' das Meine zugesetzt dabei, und die arme Bestie will in ihrem Hundehaus dankbarer sein als der reiche Stein in seinem Schloß?" usw. (72, 19 ff.). Zu welcher starken, alle Affekte aufwühlenden Wirkung die Antithese gelangen kann, zeigt auch die lange, ebenfalls sehr antithesenreiche Rede des Erbförsters (102, 7 ff.), die seine grenzenlose Verzweiflung packend malt, und die ausklingt (103, 3 ff.): „Da sitzt er, den Gott gezeichnet hat. Abel war ein Mann und Kain nur sein Bruder, aber das war ein Kind, und der 's erschlug, war sein Vater. Für den Kain noch eine Seligkeit, aber für den alten Kindesmörder keine — keine — keine!" Alle diese Beispiele zeigen uns, wie stark der Anteil des Gefühls an diesen Antithesen ist, trotz ihrer Prägnanz finden wir nirgendwo eine so kunstvolle und zuweilen künstliche Anwendung, wie sie Schiller liebt.

Im folgenden Beispiel tritt die gemeinsame Grundlage zweier in Gegensatz gesetzter Begriffe deutlicher zutage als die Verschiedenheit. Der Pastor tröstet den Förster: „Unschuld und Verbrechen stehn an den Enden des Menschlichen; aber den

Unschuldigen und den Verbrecher trennt oft nur ein schnellerer Puls“ (101, 28 f.).

Zum Schlusse seien zwei Beispiele erwähnt, die sich der chiastischen Form der Antithese nähern. Sie sind in ihrer mehr verstandesmäßigen Zuspitzung abstrakter und blutloser als die übrigen Fälle. Marie sagt zu Robert: „Du bist noch auf deinen Vater böse? Und er ist so gut!“ Darauf antwortet Robert: „Daß er so gut ist! Daß seine Güte fast schwerer zu tragen ist als seine heftigen Launen! Sein Zorn verletzt nur, seine Güte demütigt. Seinem Zorn setz' ich meinen Stolz entgegen — aber was seiner Güte?“ (16, 8 ff.). Wie schon als Ehrentitel der Metaphern erwähnt wurde, erhalten auch die Antithesen wie an diesem Beispiel gut zu erkennen ist, ihren zwanglosen Charakter oft durch das virtuos gehandhabte Mittel der Wort- oder Gedankenaufnahme, des Anknüpfens an ein Wort des Sprechenden, wovon beim Dialog noch ausführlich zu sprechen sein wird. Hier offenbart sich wieder der dramatisch-technische Gegensatz zu Hebbel, der seine scharfgeschliffenen Epigramme wie Felsblöcke ohne verbindenden Mörtel dahinzustellen liebt. Als letztes Beispiel sei folgendes Wort der Marie angeführt. Ihr ist's weh ums Herz, daß sie Vater und Mutter nach der Heirat verlassen soll: „Das Alte seh' ich vergehn, das Neue seh' ich nicht kommen; das Alte muß ich lassen, und das Neue kann ich nicht erreichen —“ (15, 22 f.). Einen ganz ähnlichen Gedanken spricht Eugenie in den „Rechten des Herzens“ (II, 1) zu Anfang aus, wie sich denn hin und wieder im „Erbförster“ Anklänge aus früheren Dramen Ludwigs finden, die der Dichter als begraben ansah. Sie sagt: „Wonach ich fasse, um mich daran zu halten, das weicht fliehend zurück, und was ich zu halten wähne, zergeht mir spurlos in den Händen wie die Bilder eines Traumes“. Man erkennt an der Gegenüberstellung der beiden Beispiele deutlich, wie der Dichter mittlerweile knapper und prägnanter geworden ist.

Paradoxe und doppelsinnige Wendungen, antithetische Wortspiele.

Nicht selten wird in unserm Drama die Antithese zum Wortspiel verstärkt, auch liegt sie mehr oder weniger versteckt gewissen paradoxen und doppelsinnigen Wendungen zugrunde. Zwar greift die Bedeutungssphäre des Wortspiels oft in andere Apperzeptionsformen hinüber, und im einzelnen Falle mag eine Hervorhebung an anderem Orte angebrachter sein, doch rechtfertigt es sich, wenn ich diese Fälle am besten hier mitbehandele. Die Vorliebe Otto Ludwigs für Wortspiele jeglicher

Art, für pointierte, paradoxe Wendungen lag in seiner originellen, an Einfällen reichen assoziativen Phantasie begründet; sie ergab sich wesentlich auch aus der scharfen Beobachtung und dem kritischen Verstande des Dichters. Diese Vorliebe mag durch Shakespeare verstärkt worden sein, Ludwig gebraucht alle diese Mittel, die sehr anregend und prickelnd auf das Gefühl wirken, von Anbeginn an mit großer Fertigkeit, in seinen Erzählungen besonders mit großer, warmer Naivität und Liebenswürdigkeit. Wo diese Formen wie in dem „Fräulein von Scuderi“ hauptsächlich zur Annomination werden, dienen sie lediglich zur Verstärkung des Gefühlstones; hier handelt es sich aber durchweg um Fälle, die daneben den Vorstellungsinhalt bereichern und oft stärker, als es die einfache Antithese tut, die Bedeutung einer Situation an der Wurzel fassen.

Sehr charakteristisch für des Försters Rechtsgefühl ist die Frage, die er seinem Sohne gegenüber tut, als dieser ihm die Antwort des Advokaten bringt, er möchte ein recht braver Mann sein, aber vor Gericht gelte das nicht: „Wenn einer brav ist, das gilt nichts? So muß einer ein Schelm sein, wenn's was gelten soll vor Gericht?“ (74, 27 f.)

Im Munde Freis, des Wilddiebes, wird die paradoxe Redeweise, die alle Logik auf den Kopf stellt, zur Erzeugerin jener leisen, humorvollen Stimmung, in der sich das Publikum mit vielsagendem Lächeln als Herrn der Situation fühlt; die Farben sind zwar etwas stark aufgetragen, aber sie wirken doch nicht schreiend (55, 9): „Das wissen die Menschen jetzt, daß die in den Zuchthäusern verehrungswürdige Dulder sind, und die Vornehmen sind Spitzbuben, und wenn sie noch so ehrlich wären. Und die Fleißigen sind Spitzbuben; denn die sind schuld, daß die braven Leute, die nicht arbeiten mögen, arm sind“. Ein grimmiger Humor liegt in folgender Stelle. Frei sagt zu Lindenschmied: „Wenn Ihr was anstellt und sie hängen Euch, sollt Ihr mich einen Schuft nennen Euer Leben lang“ (56, 15 f.).

Ironisch gemeint von Weiler ist 12, 25 ff.: „Manchmal, wenn mir's Vergnügen macht, ärgr' ich mich drüber. Ein eigen Vergnügen, sich zu ärgern — aber es ist eins“. In ein wirksames Paradoxon faßt die Mutter die innere Herzensunruhe zusammen, die einen im Frühling zu befallen pflegt: „Und im Frühjahr weiß man doch, daß es nur immer noch schöner werden muß, und fürchtet sich doch. Man fürchtet sich eben vor dem Glück“ (15, 29 ff.).

Die Wortspiele, die zum Schlusse angeführt werden mögen, lassen teilweise auf den ersten Blick die Grundlage der Antithese vermissen, aber es ist doch im Grunde eine Betätigung der

antithetischen Apperzeption, wenn für zwei ganz verschiedene Dinge ein gemeinsames Wort gebraucht wird, es tritt nur ganz entschieden — darin liegt ja oft der Witz — das Gemeinsame des sonst streng Getrennten hervor.

Die Försterin bringt Weiler die Speisen und meint: „Kalt wird's geworden sein", worauf Weiler erwidert: „Wir werden alle einmal kalt" (42, 22 ff.). Der Buchjäger hat Andres mißhandeln lassen, und Möller fragt ihn, was er mit Andres „vorgehabt" habe. Darauf meint der Buchjäger: „Vorgehabt, vorgehabt, den hab' ich vorgehabt wißt Ihr", und köstlich ist es, wie dann durch die Wortwiederholung ein neues antithetisches Wortspiel entsteht: „von wegen gestern, wißt Ihr und von wegen der Galle auf seinen Alten, wißt Ihr? Ihr wißt nichts wißt Ihr? (41, 28 ff.). Zu bewundern ist auch hier wieder die Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, mit der sich diese Wortwitze wie von selbst ergeben. In folgendem Beispiel tritt die Antithese wieder stark hervor. Der Förster verteidigt seine Ehre: „Herr, wenn Sie ohne Ihre Ehre leben können, so ist's gut für Sie — oder vielmehr, so ist's schlecht von Ihnen" (46, 26 f.).

Sehr wirksam ist das anspielungsreiche Wortspiel, mit dem Lindenschmied sein Vorhaben, den Buchjäger umzubringen, seinem Komplizen andeutet (57, 7 ff.): „Frei: Eure Finger an der Linken sind steif —. Lindenschmied (mit Gebärde): Die an der Rechten werden noch krumm. Frei: Habt Ihr einen Fluß gehabt? Lindenschmied (heißer lachend): Ja, einen bleiernen".

18. Die epithetische Apperzeption.

„Die Epithese liegt dann vor, wenn der Auffassende zu den begrifflichen Trägern der Aussage sachlich entbehrliche, aber ästhetisch wertvolle Zusätze macht."[1]) Ihr Machtbereich ist demnach fast unbeschränkt und reicht entschieden weiter als die Lehre vom Beiwort, andererseits kommt für uns nur diejenige Epithese in Betracht, die wirklich einen ästhetisch wertvollen Zusatz bedeutet.

In einem Stücke wie dem „Erbförster", das die realistische Kunstanschauung vertritt, dienen die Beiwörter naturgemäß dem charakterisierenden Stil. Sie spiegeln deutlich die scharfe Lebensbeobachtung ihres Urhebers und heben den Hauptbegriff prägnant und charakteristisch hervor, nicht selten gelingt es ihnen, den Begriff aus dem Kreis verschiedener Möglichkeiten in das grelle Licht schärfster Eindeutigkeit zu stellen und ihn

[1]) vgl. Elster, „Prinzipien" Bd. 2 S. 162 f.

oft mit einem einzigen treffend gewählten Wort völlig zu erschöpfen.

Die Bedeutung der Epithese für den Stil des „Erbförsters“ soll sich aus den Beispielen selbst ergeben.

Wir teilen den Stoff in stehende, malende und charakterisierende Beiwörter, eine ganz strenge Scheidung ist jedoch auch hier nicht möglich, da man Zusammengehöriges nicht trennen soll.

a) Stehende Beiwörter.

Eine Reihe von Lieblingswendungen im Munde gewisser Personen unseres Stückes sind mehr oder weniger stehend geworden. Besonders oft gebraucht wird das Beiwort alt, das an vielen Stellen zur Verstärkung des Begriffs angewandt wird. So kehrt der „alte Eigensinn“, der „alte Hitzkopf“ immer wieder, aber auch in mancherlei anderen Verbindungen tritt es auf, so in „alter Werwolf“ (16, 32), „alter Sprudelkopf“ (35, 12), „alter Mordkerl“ (102, 9) usw. Ähnlich beliebt ist das Adjektiv dumm; was dem Erbförster nicht in den Kram paßt, ist „dummes Zeug“; seine Tochter muß sich oft „dummes Ding“ oder „dummes Mädel“ nennen lassen. Immer kehrt der „Schnauzbart“ des Försters in der Verbindung mit dem Beiwort weiß wieder, es hat keinen Wert, diesen Fällen nachzugehen.

Wir können es diesen einfachen Menschen nicht übelnehmen, wenn sie dieselben Ausdrücke gern wiederholen — im Gegenteil — solange das nicht zur Manier wird, heben diese „alten Bekannten“ den volkstümlichen Ton und machen uns vertrauter mit dem Wesen ihrer Urheber, die als einfache Menschen charakterisiert werden sollen. Aus den Erzählungen Ludwigs wissen wir, daß der Dichter es liebte, seinen Personen gewisse Lieblingswendungen in den Mund zu legen, die sie immer und immer wieder vorbringen, etwas ähnliches haben wir hier.

b) Malende Beiwörter.

Diese Beiwörter dienen in hohem Maße der anschaulichen Verstärkung der hervorzuhebenden Begriffe. Hier ist Otto Ludwig wieder in seinem Element. Lebhafte Farben- und Klangempfindungen strömen in das Beiwort ein und erfüllen den Begriff mit Blut und Leben. Wir spüren wieder auf Schritt und Tritt, daß der Dichter gewohnt ist, die Welt farbig zu sehen und die Dinge klingen zu hören.

Von dem „weißen Schnauzbart“ haben wir schon gesprochen, auch in einigen andern Fällen ist das malende Beiwort mehr oder weniger stereotyp, so in dem häufig wieder-

kehrenden „grünen Rock“, „grünen Wald“ und „grünen Tannen“. Der „gelbe Riemen“, der eine so verhängnisvolle Rolle spielt, gehört auch hierher, doch gerade durch die öftere Wiederholung wird die absichtlich gewählte grelle Farbe des Unglücksriemens besonders eindrucksvoll. Besondere Absicht liegt auch darin, wenn die kleine Marie einem „gelben Schmetterling“ nachläuft (20, 2). Das folgende schöne Beispiel, worin die visuelle Anschaulichkeit noch durch eine Reihe lebendiger Beiwörter gesteigert wird, ist schon bei der „Anschaulichkeit“ erwähnt worden: „In der Mitte ist der kleine Wiesenraum; da seh ich endlich was Rotes und Weißes. Gott und Herr! und sie ist's — und nicht etwa tot oder krank, nein frisch und lebendig im grünen Gras drin und hat sich rote Bäckchen geschlafen wie die Feuerblumen“ (19, 19 ff.). Als dann die kleine Marie erwacht, wischt sie sich die Augen, „daß sie funkeln“. Weitere Fälle, wo die Farbe die Anschaulichkeit steigern muß, sind das „rotgelbe Tuch“ (87, 17), der „bunte Lumpen“ (85, 12), die „große, blutrote Rose“ (70, 13). 59, 30 zeigt Robert Kathrinen in der Dämmerung von ferne das Jägerhaus, und diese sieht „etwas schimmern wie eine weiße Wand und dunkle Laden daran“.

In zwei besonders wirksamen Fällen kommt die Farbe durch das adverbielle Beiwort besonders eindringlich zur Geltung. Die Försterin sagt: „Und vom Wald Abschied nehmen, der den ganzen Tag so grün zu allen Fenstern hereinguckt“ (76, 9 f.). Sodann (93, 13 f.): „Es war in der Abendsonne; und wie ich mich umseh', da kommt's hervor unter den Tannen so rot“.

Überall wählt Ludwig den gesättigtsten Ausdruck. Robert sagt (14, 31 ff.): „Den ganzen Morgen schon bin ich im Wald. Wo die Büsche am hellsten funkelten vom Tau, da drängt' ich mich durch, daß die feuchten Zweige mir ins glühende Gesicht schlagen mußten“. Das Beiwort „glühend“ liebt der Dichter überhaupt. Sehr bemerkenswert ist folgende, auch akustisch sehr eindringliche Stelle, wo der Förster verzweiflungsvoll über seine Tat phantasiert: „Und wo er's tat, da sitzt er wimmernd die Mitternächte hindurch mit seinen glühenden Augen und seinem weißen Bart ...“ (102, 31 f.). So auch folgendes Beispiel: „Das wär' ein Herz, wie's der alte Mordkerl hatte, der's erschoß, das die Geschichte hörte und euch nicht mit klappernden Zähnen den letzten Pfennig gäb', und hätt's zehn verhungernde Kinder zu Haus“ (102, 18 ff.).

Gern gebraucht der Dichter das Beiwort „schmuck“. Der Förster war in seiner Jugend ein „schmucker Mann“ (14, 10); Möller nennt Marie eine „schmucke Braut“ (22, 18). Ästhetisch

bedeutsam durch die Verbindung mit der Metonymie ist das „bleiche Geständnis“ (63, 8).

c) Charakterisierende Beiwörter.

Die charakterisierenden Epitheta spielen eine viel bedeutsamere Rolle als die übrigen. Sie sind es, die dem realistischen Stil des „Erbförsters“ mit sein Gepräge aufdrücken und die realistische Natur des Dichters und seinen schon früh entwickelten Sinn für Charakteristik offenbaren.

„Das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte“ (V 532), dieser Grundsatz leitete ihn hier.

Die Personen des „Erbförsters“ erhalten, wenn sie zum ersten Male genannt werden, fast alle ein charakterisierendes Beiwort, das ihr Wesen oder ihre äußere Gestalt kräftig hervorhebt. Das geschieht sogar mit Leuten, die nur nebenbei erwähnt werden: Der „dicke Advokat aus der Stadt“ (10, 2). Weiler spricht von dem Streit, den Andres mit dem Buchjäger hat, und sofort wird der Charakter dieses für das Stück so verhängnisvollen Menschen von der Försterin scharf umrissen: „Mit dem rachsüchtigen, brutalen Menschen?“ (12, 1). Das Fremdwort brutal ist in diesem Falle von überzeugender Wucht, und Ludwig hat wohl kein deutsches Wort finden können, das mit ähnlicher Stärke das ausdrückte, was tatsächlich der Grundcharakter des Buchjägers ist, deshalb heißt es auch 68, 10 noch einmal von ihm: „Der Buchjäger ist ein brutaler Mann“. Daneben besagt der „elende Verleumder“, den ihn Andres (48, 28) nennt, nicht allzuviel.

Weiler wird etwas milder charakterisiert, dieser Mensch ist ja nicht gerade unangenehm, aber er ist doch „ein ungemütlicher Mensch“ (13, 13). Möller nennt ihn etwas stärker einen „boshaften Menschen“ (62, 3). Wenn es 12, 32 von ihm heißt: „Er hat seine aparte Art“, so ist dies von der Försterin ironisch gemeint, das Wort apart drückt das sehr gut aus. Otto Ludwig war dies Wort ja von seiner Eisfelder Jugendzeit her geläufig; die biederen Eisfelder, die den ringenden Genius nicht verstanden hatten ihn ja auch so genannt.

Der Pfarrer, der ja keine besondere Rolle spielt, wird der „gute, launige Herr Pastor“ genannt (13, 19); das Beiwort launig sagt beinahe schon mehr, als dem guten Manne zu zeigen vergönnt ist. Für Otto Ludwig charakteristisch ist das Beiwort groß im Sinne von wohlhabend. Man erinnere sich an die „großen Frauen“ aus der „Heiterethei“. Hier wird Wilkens „der größte Bauer in der Gegend“ genannt (12, 21), und schon

im Personenverzeichnis heißt er „ein großer Bauer“. Die Försterin achtet streng darauf, daß er von Weiler mit dem Titel „Herr“ geschmückt wird, teils dieserhalb teils außerdem, denn der reiche, protzige Erbonkel der Familie tut nach Möllers Wort „so bauernstolz, als müßte sich Stein und Sohn auf sein Jägergänschen da noch was Rechtes einbilden“ (22, 33). Wir gewinnen durch die verschiedene Art, wie Wilkens behandelt und charakterisiert wird, ein abgerundetes Bild von diesem Typus eines etwas protzigen, bäuerlichen Junggesellen, der in allem das rationalistische Gegengewicht zum Erbförster darstellt. Ein ähnlicher Typus und deshalb sein grimmiger Gegner im stillen ist Möller, ebenfalls „Hagestolz“, wie Weiler ihn nennt. Er bekommt auch stets den Titel Herr, da er auf seine Würde sehr bedacht ist. Charakteristisch für ihn ist die Stelle, wo er dem Förster seine Entlassung ankündigt. Die Firma, die er vertritt, muß mit allen Namen aufmarschieren. Möller (sehr feierlich): „Ich habe den Auftrag von Herrn Adolf Friedrich Stein, Chef des Handelshauses Stein und Sohn . . .“ (27, 28 f.). Sehr gut ist auch die gemachte Treuherzigkeit gekennzeichnet, die er zeigt, als die Försterin ihn bittet, mit dem rabiaten Förster noch Geduld zu haben, durch die Epithese: „Wenn ich's wäre, ich, Justus Möller — was thät' ich nicht der Frau Försterin zu Gefallen?“ (30, 17 f.). In allen diesen Epithesen spricht sich die scharfe, anschauliche Lebensbeobachtung Ludwigs aus. Der Norm der Lebenswahrheit wird er ja wie kein anderer gerecht.

Ein sehr beliebtes Beiwort ist das Adjektiv „hitzig“. Die „hitzigen Jungen“ kommen häufig vor, auch sei an die Wendung erinnert: „Das hitzige Fieber grassiert“ (100, 11). Die gerade Natur des Erbförsters, der seine Treue und Redlichkeit so schlecht belohnt sieht, ergeht sich naturgemäß häufig in Ausdrücken, die seine Rechtlichkeit bezeugen sollen. Zu Wilkens sagt er: „Nur kein ehrliches, offenes Wort. Das ist eure Bauernmoral so“ (29, 5). 29, 19: „Der redliche Mann geht vor den Diener“, seine Vorfahren waren „redliche Männer und treue Diener“ (46, 19). Er hat ein „unbescholten Kind“ (31, 34), und als er noch einmal für einen Augenblick glauben darf, er habe Robert nicht erschossen, ringt es sich los aus seiner Brust: „Ich wär' kein Mörder? Ich wär' ein unbescholtener Mann?“ (98, 11 f.), denn unbescholten sein ist ihm das höchste, was er erstreben kann.

Sehr belustigend und sehr charakteristisch ist es, wenn auch die Spitzbuben Frei und Lindenschmied das Wort „ehrlich“ andauernd im Munde führen. Lindenschmied sagt 54, 31: „Daß ein ehrlicher Kerl erschrickt, wenn ein Blatt rauscht . . .“ Sehr

ergötzlich ist Freis Antithese: „Der Buchjäger hat die ehrlichen Leute ins Zuchthaus gebracht, wenn sie gestohlen hatten“ (55, 16. Ferner 55, 21; 56, 9). Am schärfsten kommt der Gegensatz zwischen Gesinnung und Ausdrucksweise in folgendem Beispiel zur Geltung. Frei sagt: „Das wissen die Menschen jetzt, daß die in den Zuchthäusern verehrungswürdige Dulder sind“ (55, 9). Das Wort verehrungswürdig ist vielleicht etwas zu hoch gegriffen, andererseits charakterisiert es deutlich die verstiegene Natur dieser schwülstigen Köpfe, in denen die unverdauten Phrasen revolutionärer Aufhetzung ihr Spiel treiben.

Wir haben schon einige Beispiele dafür erwähnt, daß Otto Ludwig Fremdwörter als Beiwörter zu gebrauchen sich nicht scheut, wenn sie ihm treffend erscheinen. Es handelt sich allerdings um mehr oder weniger volkstümlich gewordene Fremdwörter, die im Munde dieser Leute nicht erstaunlich und dennoch als nicht gerade am nächsten liegend von Bedeutung sind. Hierhin gehören die „rebellischen Jungens“ (34, 7), der „honette Kerl“ (41, 18), die „konfuse Wirtschaft“ (11, 10), der „konfuse Hans“ (44, 3). „Sechsmal schon hatt' ich den Hut mechanisch in der Hand“ sagt Stein 64, 28. Besonders beliebt ist das Wort „kurios“, das jedesmal eine besondere Wirkung ausübt. Nachdem in Lindenschmied der Entschluß gereift ist, den Buchjäger zu ermorden, heißt es in einer Regiebemerkung: „Lacht krampfhaft kurz, weckt sich damit aus seinen Gedanken und sieht sich betreten um“. (Die Beiwörter der Regiebemerkungen sind, wie schon erwähnt, von schärfster Charakteristik.) Das Unheimlich-Unbestimmte seines Lachens kommt dann in Freis Bemerkung: „Ihr habt eine kuriose Lache“ treffend zum Ausdruck (57, 29). 68, 8 sagt Wilkens zur Försterin: „Sie ist mir auch eine kuriose Mutter“. Am bedeutsamsten ist die Anwendung im folgenden Fall (85, 1 ff.). Weiler berichtet von dem Kampf im Heimlichen Grund: „Das klang schauerlich, wie das Eisenzeug an der Flinte über die Klippen herunterklapperte und die Leiche nach durch die Büsche knickte und schleifte ... Und wie's nun so kurios still wurde darauf, als müßt' es sich selber erst besinnen, was doch passiert wär'; da war's, als jagte mich einer“.

Wie schon bei der Metapher hervorgehoben wurde, ist auch hier ein gewisses Maß von Abtönung zu beobachten. Zwar darf das nicht so verstanden werden, als hätte Ludwig bewußt sich von allem Maßlosen und Abstoßenden in den Beiwörtern ferngehalten, er wäre nicht Charakteristiker, wenn er je an Abtönung gedacht hätte, nein, es ist ein Zeichen der Reife seiner Kunst und der Beherrschung seiner Mittel, wenn er mit wenigem sein volles Ziel erreicht. So sind denn die Äußerungen des

Zornes, des Abscheus, des Entsetzens nirgends übertrieben. — Beliebt ist das Wort verwünscht: „Verwünschter, alter Eigensinn“ (35, 4), die „verwünschte Wahl“ (39, 20). Gleich darauf: „So ein verwünschtes rasches Wort!“ Und einige Zeilen später, gerade als ob es dem Pastor noch im Ohre läge, kehrt es noch einmal wieder: „Ja, der Besonnenheit wird es verwünscht schwer“ . . . (39, 26). Das Wort verdammt hat in Ludwigs Sprachschatz keinen Platz. So wird der Wind (28, 31) zur Abwechslung einmal „der vermaledeite Wind“ genannt.

Andres nennt Robert, der ihn des Mordes anklagt, „schändlicher Lügner“ (63, 10), einen „entsetzlichen Mord“ nennt Möller die Tat an dem Buchjäger (66, 16), „der Mensch sieht gräßlich aus“, so schildert er seinen Zustand (66, 25 f.). Der stärkste Ausdruck ist wohl „greuliche Brut“ (58, 11), mit Bezug auf die beiden Wilddiebe.

Volkstümlich sind die Beiwörter fast immer, es sei durch ein paar Beispiele noch besonders darauf hingewiesen. Möller fragt den Förster: „Also Sie wollen nicht? Rund heraus: Sie wollen nicht?“ (30, 6 f.). 60, 26 sagt Robert: „Ich bin jung, kräftig und versteh' mein Handwerk aus dem Grund“. 69, 14: ein „Langes und Breites überlegen“. 19, 29: „im dicksten Wald“. 91, 18: „tief in der Nacht“ usw.

Sehr schöne metaphorische Epithesen, die im besonderen der Norm der Bedeutsamkeit genugtun, findet der Erbförster, um das alte Recht vor dem neuen zu preisen: „Damals war das Recht noch gesund, da wohnt' es noch nicht in den staubigen, dunstigen Stuben“ (78, 8 f.). Ähnlich 78, 14 f.: „Mit ihren heimlichen Karten haben sie's verabert und verwennt, in ihren dumpfen, staubigen Stuben, da ist's krank und stumpf geworden“ . . .

Noch einer zusammengesetzten Epithese wäre zu gedenken. Robert malt sich das Glück aus, das die Zukunft ihm und Marie bescheren soll: „Und dann so aus dem Walde heimkommen — so kräftig müd' vom Tagewerk im Freien!“ (60, 28 f.). Die Antithese im Beiwort malt sehr glücklich diese Mischung von Kraft und Ermattung nach anstrengendem Tagewerk und ist deshalb besonders wirksam.

Wenn wir die Bedeutung der Epithese für den Stil des „Erbförsters“ noch einmal kurz zusammenfassen, so ergibt sich folgendes: Der Dichter bedient sich ihrer in mäßigem Umfange, sie dient einerseits der anschaulichen Abrundung und größeren Lebensfülle des Hauptbegriffs, andrerseits hebt sie ihn in ihrem charakterisierenden Teil prägnant und unzweideutig hervor. Das Beiwort entspricht überall dem volkstümlichen Gehalt des Stückes

und der Natur seiner Menschen, deutlich zeugt es von der scharfen Lebensbeobachtung des Dichters. Die Normen der Neuheit und der Bedeutsamkeit treten naturgemäß zurück.

19. Die synthetische Apperzeption.

Die synthetische Apperzeption ist mit der epithetischen nahe verwandt. Sie besteht in der Auffassungsweise, welche die Wortzusammensetzungen schafft.[1]) Der Unterschied zur epithetischen liegt im wesentlichen darin, daß der Bindungsprozeß zur Einheit geführt hat. Oft ist natürlich nur schwer die Grenze zu bezeichnen, wo die eine Phantasietätigkeit in die andere übergeht. — Otto Ludwig ist ein Meister der synthetischen Apperzeptionsweise. Eine Gesamtbetrachtung seines Stils würde überraschende und glänzende Beispiele bringen; eine Fundgrube sehr treffender Wortvereinigungen sind besonders seine epischen Schriften, vor allem auch seine ästhetischen Studien.

Im allgemeinen wird der idealistische Stil der Hervorbringung von Synthesen günstiger sein; es lag außerhalb der Sphäre unseres Stückes, allzu kühne und absichtlich neue Verbindungen zu schaffen, die im Munde dieser Leute kein Daseinsrecht haben. Aber dennoch sind eine Reihe sehr gelungener Zusammensetzungen und Neubildungen zu verzeichnen, die uns die besondere Anlage des Dichters wenigstens ahnen lassen, besonders sind einige Partikelkomposita[2]) sehr originell und ästhetisch von großem Reiz.

Auch hier muß gesagt werden, daß die Einheit des Stils durchaus gewahrt ist. Nirgends geht Ludwig über den realistischen Rahmen des Stückes hinaus.

Wir unterscheiden auf der Grundlage der Ausführungen Ernst Elsters Berührungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungskomposita, wozu sich noch Partikelkomposita gesellen, d. h. solche, die mit einer Partikel von erloschenem Eigenleben eine neue stilistisch wertvolle Verbindung eingegangen sind.

a) Berührungskomposita (Komposita durch assoziative Kontaktwirkung).

Sie sind stilistisch gewöhnlich am unbedeutendsten. Dennoch muß man ihrer gedenken, da ihr Gefühlston oft stärker ist als der der einfachen Epithese. Überall können wir bei Ludwig die Tendenz wahrnehmen, Begriffe, die verbunden werden können,

[1]) vgl. Elster, „Prinzipien“ Bd. 2 S. 173 f.
[2]) vgl. für das Folgende Elster, „Prinzipien“ Bd. 2 S. 173 ff.

aufs engste zusammenzuschweißen; dieses Bestreben zeigt sich ja schon an solchen Wortzusammensetzungen wie Erbförster, Buchjäger, Lindenschmied, Düsterwalde, Waldenrode usw., es spricht sich auch in den Regiebemerkungen aus, wo sich ja der Dichter ungezwungener geben konnte, z. B. 23, 7: „Junggesellengrazie", 40, 27: Möller (mit Gönneransehn). Diese Komposita geben dem Stil etwas Gedrängt-Kraftvolles, da sie den Vorstellungsinhalt so eng wie möglich zusammenschließen; daß sie deshalb sehr gut dem dramatischen Stil entsprechen, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Einige Beispiele seien hier lediglich aufgeführt. 13, 18: Bräutigamsvater; 14, 21: Mädchenherz; 28, 29: Jägerherz; 29, 6: Bauernmoral; 49, 10: Pflanzenstehler; 51, 20: Praktikenmacher. (Die Aber und Wenn ... das sind Praktikenmacher.) „Sonnenblick" und „Regentag". (Ist das ein Sonnenblick nach einem Regentag ... sagt der Förster 16, 24.) Diese Fälle sind an sich nicht bedeutsam, in ihrer großen Zahl, in ihrer echten Volkstümlichkeit bilden sie jedoch einen Grundton, der im Konzert der stilistischen Ausdrucksmittel nicht fehlen darf. 16, 11 ff. sagt die Försterin: „Wie still 's uns vorkommen wird, wenn wir das Rauschen nicht mehr hören und den Vogelgesang und den Axtschlag hallen den ganzen Tag ... Ist das das Leben? Ein ewig Abschiednehmen?"

78, 19: Manneswort; 38, 30 sieht die Försterin in dem Briefe Roberts einen „Gottesfinger"; 93, 1: Rosendorn; 93, 10: Tannendickicht usw.

Auch einer Reihe von Verbalzusammensetzungen wäre zu gedenken, auch hier bindet Ludwig jederzeit: Hervorschnarchen (der Erbförster, der sein Gleich unter dem Schnautzbart „hervorschnarcht" (11, 3); 19, 18: „Das Dickicht auskriechen"; 26, 32: ausbrausen; 23, 3: abluxen; 68, 9: abtrotzen; 42, 10: wegjucken; 98, 29: wegatmen; 85, 2: herunterklappern; 85, 30: draufbrennen (für schießen), auch an das so häufig wiederkehrende „Durchforsten" ist zu erinnern.

b) Wahrnehmungskomposita (Komposita durch assoziative Nahewirkung).

Sie haben schon eine größere Bedeutung, da die Phantasie weiter ausgreift. 19, 19: Wiesenraum; 41, 20: Turbationsförster (so nennt sich der Buchjäger in richtiger Selbsterkenntnis, weil er weiß, daß der Erbförster durch seine Anstellung „turbiert" werden soll. 22, 33 sagt Möller mit Bezug auf Wilkens: „Und der Kerl tut noch so bauernstolz, als müßte sich Stein und

Sohn auf sein Jägergänschen da noch was Rechtes einbilden".

73, 1: Bestienzeug (Da sollte man doch das ganze Bestienzeug vor den Kopf schießen . . .); 86, 5: Lärchenhöhe; 90, 13: Wetternacht. Der Förster nennt sich in seiner Verzweiflung nur den „alten Mordkerl" (102, 9 ff.). Man sieht an diesen Zusammensetzungen, daß Ludwigs Phantasietätigkeit rastlos naheliegende Dinge zusammenschmolz. Diese Synthesen sind nicht unbedeutend, jedenfalls sind sie mit Geschick und echt volkstümlich gebildet.

c) Erinnerungskomposita (Komposita durch assoziative Fernwirkung).

Sie sind ästhetisch am bedeutsamsten, da hierbei der Akt der Synthese auf Flügeln der Phantasie Dinge zusammenbindet, die meist weit auseinander liegen. Gewöhnlich sind diese Komposita deshalb Metaphern. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß allzukühne Neubildungen über den Rahmen des Stückes hinausgegangen wären. Ludwig war gezwungen, in der volkstümlichen Sphäre zu verharren.

Der Buchjäger nennt den Bart des Erbförsters „Katzenbart" (41, 31). (Seinen weißen Katzenbart, der Alte, soll er zerbeißen vor Wut . . .) Augenscheinlich hat ihm das Herüberhängen des Schnurrbarts über die Mundwinkel diese Vorstellung nahegebracht.

19, 23: „Feuerblumen" für Klatschmohn; 34, 8: „Blitzjunge". So nennt der Förster seinen Sohn Andres, der mit Robert in Streit geraten ist, halb stolz über das heiße, schnelle Temperament des Sohnes, halb zornig, weil er ohne Maß und Ziel auf Robert losfährt. Dem Wilddieb erscheint der Erbförster wie der leibhaftige Satan: „. . . Der Erbförster fackelt nicht; da kenn' ich den alten Teufelskerl mit seinem weißen Schnauzbart" (54, 1 f.). Ein Lieblingsausdruck des betrunkenen Buchjägers ist das Wort „Bruderherz" (41, 21 f.). „Alter Sprudelkopf", so nennt sich Stein selber (35, 12). Das Eselein streck dich aus dem Märchen verwandelt sich dem Förster in das „Goldeselein schlag aus" (82, 15).

d) Partikelkomposita.

Verbalzusammensetzungen mit der Partikel ver kommen bei Ludwig besonders häufig vor. „Man muß den Ärger vertanzen" (23, 6). Als der Förster Robert die Geschichte von der verirrten kleinen Marie erzählt, läßt er durchblicken, daß ihre Rettung einem Schutzengel zu danken sei. Er darf das

natürlich vor den Leuten nicht laut werden lassen, denn sie hätten ihn ausgelacht. So sagt er zu Robert: „Ich dächte, ich hätt' es verschändet, wenn ich's auf die Zunge nähm'" (20, 9). Um wieviel stärker (und auch volkstümlicher) ist hier das Wort verschändet als das übliche geschändet. 24, 6: verworfen (beim Kartenspiel eine falsche Karte aufwerfen). Sehr originell und doch durchaus durch die Natur und den Zustand des betrunkenen Buchjägers gerechtfertigt sind die Partikelkompositionen, mit denen er Möller, den Buchhalter, apostrophiert. Der war ihm sehr gönnerhaft (er nennt sich selbst Gönner) gegenübergetreten, und dem Buchjäger, der nicht dumm ist und, wie wir wissen, früher bessere Tage gesehen hat, geht das über die Hutschnur. Sein Zustand läßt ihn nun ohne jede Zurückhaltung sagen, was er denkt: „Ihr dummer Kerl Ihr, daß Ihr seid. Mit Eurer Gönnerschaft, daß Ihr seid . . . Und wenn ich so dumm wär' wie so ein verwetterter, vermöllerter, vergönnerter Kerl" (41, 11 ff.). Und zum Schluß seiner längeren Rede bestätigt er noch einmal: „Du vermöllerter Gönner du" (41, 22). Diese Kompositionen sind ästhetisch von großem Reiz, nicht nur wegen ihrer Originalität, sondern auch weil sie so organisch aus der Situation herausgewachsen sind. Sehr charakteristisch ist auch 78, 12 ff. Auch diese Stelle zeigt sehr anschaulich, wie der Dichter in die Komposition hineinwächst. Sehr oft schon hat der Förster von dem Wenn und dem Aber gesprochen, die heute das Recht verklausulieren. So sagt er denn auch diesmal: „. . . im Walde bleibt dem Menschen das Herz gesund; da weiß man, was recht ist und was unrecht ist, ohne Wenn und Aber. Mit ihren heimlichen Karten haben sie's verabert und verwennt" . . .[1]) Auch hier erscheinen uns diese Neubildungen so selbstverständlich wie originell.

Wie wir gezeigt zu haben glauben, ist die synthetische Apperzeption bei Ludwig von mannigfach eingreifender Aktivität. Auch hier offenbart sich wieder der bei den übrigen Apperzeptionsformen bekundete Reichtum einer in ihrer Unbewußtheit echt dichterischen, volkstümlich originellen Phantasie.

20. Die umschreibende Apperzeption.

Von der Umschreibung gilt ähnliches wie von der Metonymie. Sie dient im „Erbförster" der Hebung des volkstümlichen Tones und ist im übrigen ein nicht selten angewandtes Mittel zur Steigerung der Anschaulichkeit, die ja eine Grundforderung

[1]) vgl. „Prinzipien" Bd. 2 S. 186.

Ludwigscher Kunstanschauung ist. Im Drama werden umfangreiche Umschreibungen, da sie den raschen Fluß des Geschehens zu hemmen imstande sind, nur unter besonderen Umständen zweckdienlich sein; sie sind aber — besonders in kürzerer Form — im Munde behaglicher, primitiver Menschen in Augenblicken der Retardation oft wirkungsvoll. Dem nach allen Mitteln schärfster Charakteristik ausschauenden Dramatiker können sie noch im besonderen wie bei Ludwig diesem Zwecke dienstbar gemacht werden. Auch hier soll es unser Ziel sein, ein Bild von der mannigfachen Anwendung der Umschreibung zu geben.

Der „Erbförster" ist reich an meist kurzen Umschreibungen, die überall in den Zusammenhang der Rede eingeflochten ein nicht unwesentlicher Bestandteil der volkstümlichen Stimmung sind, die über das Stück gebreitet liegt. Auch hier darf man keine allzu fernliegenden Ausdrücke erwarten; diese Leute nennen das Ding nicht direkt beim Namen, andererseits greifen sie nach dem allgemein Gebräuchlichen, Naheliegenden. Auch hier soll nur eine Anzahl Beispiele gegeben werden. Echt volkstümlich mutet es uns an, wenn die Verwandtschaftsgrade genau angegeben werden. Auf die Frage Weilers, ob Wilkens auch zur Verlobungsfeier komme, erwidert die Försterin: „Wird nicht ausbleiben, wenn seiner Muhme Tochter Verlobung hat!" (12, 18). Und die Zusammengehörigkeit wird ebenfalls deutlicher, wenn der Förster statt des blassen Wortes Enkel den Ausdruck „Kindeskind" braucht (46, 21). Ähnlich wirkt der „Bräutigamsvater" (13, 18). In der kleinsten Abweichung vom Gewöhnlichen ist oft eine besondere Absicht zu bemerken. Die Försterin sagt in Gegenwart ihres Mannes: „... Sie wissen nicht, Herr Pastor, wie eigensinnig *der Mann da* ist" (44, 30). Sie rückt damit von ihm ab, das übliche: „mein Mann" will ihr nicht von den Lippen. Wie schon in diesem Falle wird auch im folgenden die für die jeweilige Situation bedeutsamste Eigenschaft einer sonst anders bezeichneten Person durch die Umschreibung glücklich hervorgehoben. Der Förster stellt mit seinem Sohne Andres ein Verhör an und läßt dabei anfänglich seine Vatergefühle gänzlich beiseite: „Andres, du kommst herein. Vor deinen Vorgesetzten" (47, 26).

Ein starkes ästhetisches Gefühl erweckt es, wenn die beiden Wilddiebe, die trotz ihrer revolutionären Bramarbasiererei heimlich im Busen bang sind, das Wort „Richter" jedesmal umschreiben. Noch stärker wird der Eindruck, wenn dabei der Ton gedämpft wird und eine entsprechende Geste hinzutritt. Besonders charakteristisch ist folgende Stelle: „Lindenschmied ... (gedämpft) Wenn die nicht wären, *die am grünen Tisch*.

Und der nicht wär', der — (deutet pantomimisch an, daß er den Nachrichter meint)“ (54, 14 f.).

Ebenso anschaulich ist folgendes Beispiel. Der Förster erzählt von der verirrten kleinen Marie: „... Soll sie jemand gestohlen haben? Ei, sie war ein Wachspüppchen von einem Kind“ (19, 10 f.). Wie so sehr viel naiv-poetischer ist doch diese Umschreibung des eigentlichen Ausdrucks.

Von tiefgehender Wirkung ist vor allem die Stelle, wo der Förster seiner Frau von seiner unseligen Tat erzählt, und nun in Furcht und Zweifel, ob er auch den Richtigen getroffen, sich scheu an einer nackten, klaren Schilderung vorbeidrückt und selber zittert, den Mord beim Namen zu nennen. Wirksam wird die Umschreibung dabei durch die Wortwiederholung unterstützt: „Aber ich weiß nicht, ob's auch geschehen ist — das was geschehen ist. Im Kopf ist mir's so wild und wüst — (besinnt sich mühsam) aber es ist doch wohl geschehen — was geschehen ist — und wie's geschehen sollte — was geschehen ist, da kommt mir die Marie in die Augen, als stellte sie sich vor ihn und winkte mir zurück und schrie: es ist ja der — nun der, den du weißt“ (95, 3 ff.). Ästhetisch sehr anregend ist auch die Antwort, die der Erbförster seiner Tochter gibt, als diese ihm mit einem lachenden und einem weinenden Auge ein fröhliches Bild der Zukunft entrollt, die ihnen trotz allem noch lächeln soll: „Freilich! Freilich! Dummes Ding. Und ein Tischchen deck' dich, ein Goldeselein schlag aus, und das Märchen ist fertig“ (82, 14 f.). Die Umschreibung kann oft durch eine kurze Wendung sehr anschaulich werden, das zeigt folgende Stelle, mit der wir die Beispiele schließen wollen. Wilkens schildert, wie Andres, von dem er nicht weiß, daß er von dem Buchjäger mißhandelt worden ist, aus Scham auf seinen Anruf nicht hört: „Ich ruf' ihm; hm; der hat ja seinen Namen vergessen“ (44, 13). Kurz erwähnt seien einige kleinere Fälle: „Feuerblumen“ für Klatschmohn (19, 23); „sicherer Begleiter“ für Flinte (59, 28); „der und jener“ (74, 19) für den Teufel etwa.

B. Die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen.

Diese Apperzeptionsformen bedeuten im wesentlichen keine Bereicherung des Vorstellungsinhaltes, sondern eine Steigerung der Gefühlsseite. Ihre psychologischen Grundlagen sind eine Erhöhung der Erregungs- und Vermehrung der Spannungsgefühle.

Bei Otto Ludwig, dessen glutgetränkter, das Gefühl mächtig

anspornender Stil diesen Mitteln viel verdankt, sind die subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen eine notwendige Ergänzung zu den objektiven. In allen seinen Dramen spielen sie eine wichtige Rolle; man kann sagen, gewisse dieser Formen sind für seinen Stil charakteristisch, vor allem die der Wortwiederholung. Ästhetisch sehr reizvoll ist es, wie diese Formen mannigfach ineinander übergreifen und sich gegenseitig unterstützen, um die größte Wirkung hervorzurufen. Ästhetisch sehr bedeutsam ist ferner die scheinbare Absichtslosigkeit ihres Entstehens, die naiv-volkstümliche Art, die ihnen anhaftet, und die ein gut Teil dieser Menschen ausmacht, mit denen sie organisch und notwendig verbunden zu sein scheinen. Auch hier merkt man auf Schritt und Tritt die Kundgebungen einer echten Dichterseele, in deren Tiefen sich treu und in höchster Anschaulichkeit die Welt mit ihren Erscheinungen spiegelt, und die unter dem schöpferischen Hauche des Genius vollkommenen Ausdruck gefunden haben.

21. Wahl affektstarker Wörter. An- und Abschwellen der Affekte.

(Hyperbel, Klimax, Miosis.)

a) Hyperbel.

Der Hyperbel hat sich Ludwig selten bedient. Seiner schlichten, objektiv gerichteten Natur lag die Übertreibung nicht, hier unterscheidet er sich wesentlich von Hebbel, der ja maßlose und überhitzte Ausdrücke liebte und sie ja oft mit Glück zu verwenden wußte. Der „Erbförster“ ist gewiß ein Drama, in dem die Leidenschaften wie losgelassene Raubtiere blind wüten, und dennoch hat der Dichter die Hyperbel fast ganz verschmäht. Seine Menschen forderten sie nicht. Daß er sich ihrer unter Umständen wirksam zu bedienen wußte, hat er im „Fräulein von Scuderi“ gezeigt; ein Charakter wie Cardillac kommt ohne Hyperbeln natürlich nicht aus. Im „Erbförster“ hat Ludwig seine Eigenart von allen romantischen Schlacken geklärt, sein Sinn ging jetzt auf das Schlichte, Reinmenschliche, seine Mittel sind deshalb so einfach wie möglich. Abgesehen von den Reden der Wilddiebe, die mehr paradox als hyperbolisch sind, kommen nur wenige Stellen in Betracht. Sie sind enthalten in der verzweifelten Rede, wo der Förster seine Kinder auffordert, eine Leierorgel zu kaufen und auf den Straßen und Gassen das Lied von dem alten Mordkerl zu singen, der sein Kind erschoß. Hier greift die Verzweiflung nach gesteigerten

Ausdrücken, hier spricht das gepeinigte, sonst so schlichte Herz ein wenig in der Sprache der Bänkelsänger, ohne jedoch unecht oder trivial zu werden: „... Nehmt die alte Frau da mit; so malt euch kein Maler die Geschichte, wie sie auf ihrem Gesicht geschrieben steht. Streicht mir das Kind heraus. Beschreibt sie schöner als sie war — wenn ihr das könnt, wie ihr euch den schönsten Engel denkt, und dann sagt: Sie war doch noch tausendmal schöner. Und den alten Mordkerl stellt mir hin, daß über das Kind ein Wasserfall kommt von Thränen ... Das wär' ein Herz, wie's der alte Mordkerl hatte, der's erschoß, das die Geschichte hörte und euch nicht mit klappernden Zähnen den letzten Pfennig gäb', und hätt's zehn verhungernde Kinder zu Haus" (102, 11 ff.).

b) Klimax.

Die Steigerung der Affekte wird sich im Drama oft über größere Satzgebilde erstrecken, der „Erbförster" mit seinen schnellen Explosionen ist ja im Grunde eine einzige Klimax. Besonders meisterhaft ist die Spielszene, die ja die Affekte von verhaltener Ruhe zu weit ausgreifender Leidenschaft steigert; von da ab folgt Schlag auf Schlag, ein atemloses crescendo mit ganz wenig Ruhepunkten, bis die Rakete abgebrannt ist. Hier beschäftigen wir uns jedoch nur mit kleineren Wort- und Satzgebilden, in denen die Klimax auftritt. Schon die eben aufgeführte Rede des Försters bot ein Beispiel, hier war die Klimax mit der Hyperbel verbunden. In anderen Fällen ist sie an die Wortwiederholung geknüpft, so im folgenden, wo der Förster von der verirrten kleinen Marie erzählt: „... es wird Abend, es wird Nacht und — keine Marie da. Ich geh' hinaus. Im Garten, im Grenzbusch, an den Klippen im Heimlichen Grund, im ganzen Forst — keine Marie (19, 5 ff.). Ebenso 37, 2 ff.: Stein endet den Streit mit seinem Sohn: „Aber nun kein Wort mehr! keinen Laut!" Darauf Robert: „Kein Wort? Hundert Worte, tausend Worte, soviel die Brust erträgt. Ich will reden; bis ich's los habe da vom Herzen, will ich reden. Ihrem Möller, Ihren Schmiedeknechten verbieten Sie zu reden, mir nicht ..." Wie schon in diesem Fall, so ist auch im folgenden die Steigerung unmittelbar mit der Wortaufnahme gegeben. Möller hat dem Buchjäger die Stelle angetragen und bringt nun seinem Herrn den generösen Bescheid: „Er nimmt die Stelle an". Nun wird sehr gut durch ein paar sich steigernde Worte die Entrüstung gemalt, die Stein über diese Ausdrucksweise in jenem Augenblicke erfassen muß: „Er nimmt — er nimmt sie an? Er nimmt sie wirklich an?" (38, 29). Durch die steigernde An-

ordnung auch ganz einfacher Worte werden auch im folgenden Fall sehr starke Wirkungen erzielt. Als der totgeglaubte Andres ins Zimmer tritt, fällt das ganze Rechtsgebäude des Erbförsters zusammen; da weiß er, daß er einen Unschuldigen getötet hat, und auf Steins freudigen Ruf: „Gott sei Dank. Andres, du lebst!“ kommt es in grenzenloser Verzweiflung aus seiner Brust: „Es ist nicht wahr. Er ist tot. Er muß tot sein“ (96, 31). So auch 103, 7: „O einen Trost! Einen Trost! Einen Strohhalm nur von einem Trost!“ Die Klimax ist noch an vielen Stellen mit großer Wirkung angewandt, ich verweise noch auf 19, 28 f.; 51, 1 f.; 60, 28 ff.; 66, 16; 99, 8.

c) Miosis.

Auch ein schönes Beispiel für das leise, friedenvolle Abschwellen der Affekte findet sich. Marie erzählt ihren Traum in folgendem wundervollen Stimmungsbild. „. . . Drüben im Dorfe läuteten sie, und das Singen der Vögel, das Zirpen der Grillen, die leise Abendluft in den Weiden über mir — das alles war wie ein Wiegenlied. Und der Rasen sank mit mir tiefer und immer tiefer, und das Läuten und das Singen klang immer ferner — der Himmel wurde wieder blau, und mir wurde so leicht — so leicht“ (70, 14 ff.).

22. Verstärkung der Affekte durch Wortwiederholung.

Die Wortwiederholung ist eines der charakteristischsten Mittel des Ludwigschen Stiles überhaupt. Fast alle Formen, meist in einen unentwirrbaren Kranz verflochten, kommen im „Erbförster“ vor. Schon sehr früh hat der Dichter den großen volkstümlichen Gehalt, der den Formen der Wortwiederholung innewohnt, auszubeuten gewußt, gelegentlich hat er auch des Guten zuviel darin getan. Im „Fräulein von Scuderi“, wo überhaupt alle Apperzeptionsformen in reicher Fülle auftreten, sind alle Schleusen der Wortwiederholung, der Annomination und des Wortspiels aufgezogen; es ist ein Beweis für die rastlos sich klärende, zur Meisterschaft vordringende Natur Ludwigs, daß er im „Erbförster“ trotz umfangreicher und sehr charakteristischer Anwendung Maß und Ziel hält.

Es hat nur wenig Wert, für die mannigfachen Formen, die heute noch mit den Namen der antiken Rhetorik behaftet sind, je ein Beispiel aufzuführen. Ludwig bindet sich nicht kunstvoll an ein Schema. Das haben seine Menschen, denen er wie Luther „aufs Maul gesehen“ hat, auch nicht getan. Und so

haben denn diese Wortwiederholungen trotz großer Originalität etwas Organisch-Gewachsenes, nichts Spielerisches mehr wie oft im „Fräulein von Scuderi“. Darauf beruht ihr Wert und ihre ästhetische Bedeutung. So sollen denn hier einige charakteristische Beispiele für die unendliche Fülle der übrigen stehen. Die Wortaufnahme, die ein Hauptmittel des Ludwigschen Dialogs ist, soll beim Dialog behandelt werden.

Sehr häufig kommt die Epizeuxis vor, insbesondere in der Form der einfachen Verdoppelung des Wortes. Als Robert nach dem Tode des Buchjägers allein im Walde zurückbleibt, denkt er über die Tat nach: „Schändlich! Schändlich! Einer solchen Rache wär' Andres fähig gewesen?“ (62, 18).

Möller, der die Nachricht von dem Morde Stein überbringt, gibt seiner Erschütterung folgendermaßen Ausdruck: „Gräßlich! Gräßlich!“ Und als Stein fragt: „Aber was ist denn?“ fügt er hinzu: „Ein Mord! Ein entsetzlicher Mord!“ (66, 14 ff.). Auch die Namen der Personen werden gern in Momenten höchster Erregung doppelt gerufen. So ruft dem Förster, der nach dunklen Andeutungen in den Wald geht, um Rache zu nehmen, am Schlusse des 4. Aktes die Försterin nach: „Ulrich (draußen verklingend) Ulrich!“ Man erinnert sich unwillkürlich an das unheimliche „Heinrich! Heinrich!“ am Schlusse des ersten Teils des „Faust“, zumal die Regiebemerkung an die im „Faust“ anklingt. Ein sehr gutes Beispiel für die Wucht, mit der die Wortwiederholung alle Affekte aufzuwühlen vermag, ist folgendes, wo allerdings eine Reihe von Apperzeptionsformen zusammenwirkt. Am Schlusse der langen, halbwahnsinnigen Rede des Försters heißt es: „Abel war ein Mann und Kain nur sein Bruder, aber das war ein Kind, und der's erschlug, war sein Vater. Für den Kain noch eine Seligkeit, aber für den alten Kindesmörder keine — keine — keine. — O einen Trost! Einen Trost! Einen Strohhalm nur von einem Trost! (103, 4 ff.).

Sehr charakteristische Beispiele für alle möglichen Formen der Wortwiederholung liefert der betrunkene Buchjäger. Betrunkene haben es ja an sich, auf irgendeinem Worte herumzureiten oder Worte aufzugreifen, die man an sie richtet, um sie nicht wieder loszulassen. Der Buchjäger kommt zu Möller, um sich für die Stelle zu bedanken: „Bedanken, man muß sich doch bedanken. Holt mir den Stein. Bedanken, — 's ist einmal Mode so. Möller: In diesem Zustand? Buchjäger: Zustand, was geht Euch der Zustand an? Daß ich mich bedanken will, das ist Zustand genug. Laßt mich mit dem Zustand zufrieden“ (40, 29 ff.). Und dann auf die Frage Möllers,

was er mit Andres vorgehabt, sagt er: „Vorgehabt, vorgehabt, den hab' ich vorgehabt, wißt Ihr? von wegen gestern wißt Ihr? und von wegen der Galle auf seinen Alten, wißt Ihr? Ihr wißt nichts, wißt Ihr?“ (41, 28 ff.). Wir sehen, wie Epizeuxis, Epiphora und Wortspiel zu einem sehr originellen und ästhetisch außerordentlich reizvollen Ganzen zusammenwirken. Abgesehen von der Epizeuxis hat Ludwig, wie schon dieses Beispiel zeigt, besonders die Epiphora bevorzugt, dann auch die Anapher. Im übrigen muß ich noch einmal darauf verweisen, daß alle Formen durcheinander gehen. Zum Schlusse sei noch auf die Rede des Erbförsters, 72, 19 ff. aufmerksam gemacht, die sehr prägnante Beispiele liefert. Wie immer, wenn der Förster im Innersten verletzt ist, wenn es um sein Liebstes geht, fließt ihm das Herz über, und er redet in seiner herzergreifenden Sprache meist die Dinge umschreibend, um immer und immer wieder auf einen Gegenstand zurückzukommen. So fragt er denn, als er hört, daß ihn Frau und Kinder verlassen wollen, ob sie nicht auch den Nero mitnehmen wollten, und die Epiphora „der Hund“, die diese Rede durchzieht, ist außerordentlich nachdrücklich und wirkungsvoll: „Wollt ihr nicht auch den Nero mitnehmen? draußen? den Hund? Was soll er länger bei seinem abgesetzten Herrn, der Hund? Nehmt ihn mit, den Hund. Und wenn ich Recht behalte . . . und als kein Schurke mehr dasteh' vor der Welt — dann — kann er ja wiederkommen, der Hund“ (72, 19 ff.). Und wie sich der Förster hier schon an ein Wort heftet, so tritt dies noch mehr im folgenden zutage, wo das Wort Bestie wie ein Ball von ihm hin und her geworfen wird: „Ihr meint, er geht nicht von mir? Wird doch die Bestie nicht dümmer sein, wie die Menschen sind. Weib und Kinder sind klug, und so 'ne arme Bestie will allein dumm sein? Man muß der Bestie einen Tritt geben für ihre Dummheit usw. Die Bestie kehrt noch öfter wieder.

Damit seien die Beispiele beschlossen. Aber es muß doch noch einmal betont werden, daß die leidenschaftliche Wärme des Ausdrucks, die große Volkstümlichkeit der Sprache und nicht zuletzt ein Teil der lebensvollen Charakterisierung der Personen ganz wesentlich mit auf diesen Formen beruhen, die dem „Erbförster“ mit die Signatur aufdrücken. Hier zeigt sich deutlich der große Unterschied zu dem idealistischen Stil, der von diesen Formen meist einen geringen und ziemlich künstlichen Gebrauch macht.

23. Verstärkung der Affekte durch Häufung sinnverwandter Wörter.

a) Tautologie.

Tautologie und Kumulation kommen weniger vor, als man erwarten könnte. Die Personen im „Erbföster“ drücken sich meist kurz und bestimmt aus, und nur unter besonderen Umständen, in Momenten der Erregung, wo es die Sache will, häufen sie die Synonyme. Möller sagt von der Firma Stein und Sohn: „Ich diene der Firma zwanzig Jahr. Das ist meine Ehre und mein Stolz. Die Firma ist mein Weib und Kind“ (22, 27 f.). Besonders bemerkenswert ist 78, 15 ff., wo der Förster wieder einmal bei seinem geliebten Recht ist: „... in ihren dumpfen staubigen Stuben, da ist's krank und stumpf geworden, und ist's welk geworden ... und nun muß besiegelt werden und muß verbrieft werden“ usw.

b) Kumulation.

Wo sie vorkommt, ist sie ebenso affektsteigernd und wirkungsvoll wie die Tautologien des Erbförsters, der immer und immer wieder auf sein Recht zu sprechen kommt.

Robert setzt sich endlich einmal mit seinem Vater auseinander: „Sie sollen's einmal wissen, daß ich's nicht mehr ertragen will, wie ein Knabe behandelt zu sein, daß ich frei sein will, daß ich allein stehen kann, daß Sie mich sollen achten müssen, daß ich weder Ihr noch irgend eines anderen Menschen Spielball sein will“ (37, 9 ff.). Etwas übertrieben klingt das Jammergeschrei des betrunkenen Buchjägers: Durst, Durst, das ist mein Jammergeschrei, das ist mein Siechtum, mein Elend, das ist mein Gichtbruch, daran muß ich noch umkommen in meinen jungen Jahren“ (42, 2 ff.). Zu mächtiger tragischer Wirkung erhebt sich folgende Stelle. Andres, der Totgeglaubte, kehrt zurück und stempelt dadurch den Vater zum gewöhnlichen Mörder. Der Förster will aber lieber seinen Sohn tot sehen als im Unrecht sein, und so antwortet er denn halb irr vor Schmerz auf seines Sohnes Frage: „Kennst zu deinen Andres nicht mehr?“: Mein Andres ist tot. Liegst du erschlagen im Heimlichen Grund, dann ist alles gut, dann wollen wir jubeln, dann wollen wir singen: Herr Gott, dich loben wir“ (97, 5 ff.). Und dann noch die Stelle: „Und wo er's tat, da sitzt er wimmernd die Mitternächte hindurch ... und da kühlt kein Lüftchen, und da fällt kein Tau und kein Regen; da wachsen giftige Blumen, das ist verflucht wie er selbst“ (102, 31 ff.). Ferner 102, 23 ff., wo es sich wieder um des Försters

Rechtlichkeit handelt: „Sagt nicht: der Mann war redlich sein Leben lang und hat sich gehütet vor dem Bösen und hat einen Gott geglaubt und hat kein Stäubchen gelitten an seiner Ehre....“ Ja, das Recht ist ihm das höchste: „Denn das Recht will Gott und Erd' und Himmel und alle Kreatur“, wie er 95, 27 f. sagt.

24. Verstärkung der Affekte durch Eigenheiten der Wort- und Satzverknüpfung.

a) Asyndeton (Auslassung verbindender Glieder).

Der „Erbförster“ zeichnet sich außerordentlich durch asyndetische Knappheit aus. Bei der Behandlung des Satzbaus wird darüber ausführlicher zu sprechen sein. Hier sollen nur zur Ergänzung der vorher genannten Mittel zur Steigerung des Affektes einige besonders prägnante Fälle asyndetischer und polysyndetischer Verknüpfung angeführt sein. Das Asyndeton deutet auf den verhaltenen Affekt, es tritt auf, wenn die Geschehnisse in ihrer wuchtigen, momentanen Plötzlichkeit gekennzeichet werden sollen. Diesem Zwecke dient es auch hier. Von prächtiger Wirkung ist die Art, wie der Förster unter die streitenden Jungen Andres und Robert tritt. 34, 7 ff.: Rebellische Jungens! Ruhe da. Daß sich's keiner einfallen läßt! Blitzjunge da! Wenn ich einen Vormund brauche, so nehm' ich keinen Gelbschnabel dazu. Bin ich Herr hier oder ist's sonst jemand? Was hast du hier zu tun, Bursche? In den Wald mit dir; dem Weiler auf die Hände sehn, daß er nicht faulenzt; dann ein Dutzend Ahornpflanzen in der Baumschule herausgenommen, in feuchtes Moos geschlagen; der Haslauer Bote wenn er kommt, daß er nicht warten muß. Kein Muck. Vorwärts!“

b) Polysyndeton (Hinzufügung verbindender Glieder).

Das Polysyndeton läßt den Affekt frei ausströmen. Auch hierfür sei ein Beispiel angeführt. Die Försterin ist am Anfang des 5. Aktes allein und gibt sich fessellos ihren Befürchtungen hin: „Wilhelm! Wilhelm! Er ist schon fort. Und das Wetter wird immer schlimmer. Unten ein Nebel und oben das Gewitter immer näher. Und vom Brandsberg her kommt noch eins dazu. Und der Ullrich draußen und keins von den Kindern zu Haus. Und so ganz allein in dem einsamen Jägerhaus mitten im Wald und so tief in der Nacht“ (91, 13 ff.).

Zur Ergänzung wäre an dieser Stelle auch an die Mittel zur Steigerung der Spannung (Ellipse und Aposiopese) zu

erinnern. Sie sind aber mitbestimmend für den Charakter des Dialogs und werden deshalb besser dort behandelt. Die andern Mittel mögen hier folgen.

a) Rhetorische Frage und Epilemma.

Eine Steigerung der Spannung tritt auch ein, wenn mitten in einem Bericht plötzlich die Form der Aussage verlassen wird und die lebendige Frage dafür eintritt. Ludwig verwendet dieses Mittel vielfach, zuweilen auch in der besonderen Form des Epilemma, die darin besteht, daß die aufgeworfene Frage dazu dient, sich selber zu berichtigen. Die Handhabung des Epilemma tritt gleich im Anfang unseres Stückes charakteristisch hervor, wo Weiler uns ein Bild von dem Verhältnis der zanksüchtigen Hitzköpfe gibt. Nachdem er den Aufruhr geschildert hat, der sich jedesmal im Anschluß an die Frage des Durchforstens erhebt, sagt er: „Ich, denk' ich, nun wird's doch einmal aus sein mit der Freundschaft? Ja, prosit Mahlzeit ...“ (10, 31). Sehr lebendig wird auch die Erzählung des Försters von der verirrten kleinen Marie durch das Mittel der rhetorischen Frage: „Meine Frau sucht indessen bei Euch, dann im Dorfe Haus für Haus. Wen sie nicht findt't, das ist die Marie. Soll sie jemand gestohlen haben? Ei, sie war ein Wachspüppchen von einem Kind, die Marie“ (19, 8 ff.). Auch der Monolog Steins nach dem Streit wird spannender und nebenbei naturwahrer durch diese Mittel: „Meine Hitze war schon auch mit schuld. — Mich dauert nur die Försterin — und die Kinder. Ich will auch — Was denn? Eine Thorheit mit der andern gut machen?“ (35, 8 ff.). Es erübrigt sich die Beispiele zu häufen, die leicht vermehrt werden könnten.

b) Apostrophe.

Daß plötzlich die abwesende Person angeredet wird, als ob sie anwesend wäre, ein Stilmittel, welches gewöhnlich nur in Epik und Lyrik gebraucht wird, kommt auch einmal vor. Als Stein seinen Sohn nach Möllers Bericht in Gefahr glaubt, vom Förster und seinen Leuten angegriffen zu werden, ruft er die Seinigen zusammen, um ihm zu Hilfe zu kommen. Während er aufbricht, ruft er: „Ich komme! Robert, halte dich! ich komme!“ (67, 18). Der Abschluß wird dadurch sehr lebendig. Andere Fälle, wo die Personen sich selber anreden, sind häufiger. So heißt es in dem eben erwähnten Monologe Steins: „Was denn? ... So unüberlegt im Nachgeben sein, wie ich's im Übel-

nehmen war? Alter Sprudelkopf“ (35, 12). Auch diese Fälle dienen der lebendigen Steigerung des Gefühls. Nach dem Morde an dem Buchjäger, den Robert von Andres erschossen glaubt, apostrophiert er sich selbst in einem kurzen Monolog: „Steh' fest, Robert, hier gilt's das Äußerste. Du hast's mit Menschen zu tun, die keine Unthat scheuen“ (62, 24 f.).

Dritter Teil.

Sprachliche Parallelformen. (25—27.)

In diesem Kapitel sollen alle jene rein formalen Spracherscheinungen behandelt werden, die im ästhetischen Sinne bedeutsam sind und die stilgebende Absicht des Dichters auch in der Behandlung der Sprache als solcher erkennen lassen. Sie gehen den besprochenen objektiven und subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen parallel und ergänzen sie. Die Sprache des „Erbförsters" ist so schlicht, so naturwüchsig einfach, so urkräftig stilvoll, daß man sich scheut in das Gewebe mit kritischer Sonde einzudringen, um die Textur zu untersuchen. „Sprache kernig, volksmäßig, anschaulich, derb, sprichwörtlich, kurz: lutherisch", so sollte sie nach Ludwigs Absicht werden, und so ist sie auch geworden. Die Sprache war ja in seiner Hand biegsam wie Wachs. Die gewaltigsten Wirkungen hat er ihr scheinbar mühelos abgewonnen. Paul Heyse, der feine Sprachkünstler, war so überwältigt von der Macht der Sprache in „Zwischen Himmel und Erde", daß er dem Dichter schrieb: „Wie Orgelmusik, in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden". Und in der Tat, die Sprache dieser Erzählung greift in ihrer monumentalen Schlichtheit mit unsichtbaren Armen bis ins Innerste. Sie bringt alle Nerven zum Zittern, und ihre Wirkung läßt sich nur dem bebenden Sturm des Wagnerschen Orchesters vergleichen, wenn das Pilgerchorlied erst leise, dann in unbegreiflich gewaltigen Akkorden zum Himmel steigt, auch hier „feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich". Diese Sprachmeisterschaft hat Ludwig schon in seinen ersten Produktionen bewiesen. Ludwig Bechstein, der sein Gutachten über die Novelle „Die Emanzipation der Dienstboten" abzugeben hatte, die Ludwig eingeschickt hatte, um vom Herzog den Fortbezug seines Stipendiums zu erhalten, äußerte sich folgendermaßen: „... Durch das ganze Buch herrscht Glätte des Stils; Fülle und Reichtum des Gedankens und eine edle Sprache, die nie um den richtigen Ausdruck verlegen ist und oft ergreifend wirkt".[1]) Und Ludwig

[1]) Stern, Biographie Bd. 1 S. 156.

durfte seiner ganzen Natur vor allem der Art seiner Konzeption nach hier nicht behindert sein. Wie oft hat er berichtet, daß die Feder kaum Zeit gefunden, dem Sturmschritt seiner Inspirationen zu folgen. Er hatte nachher genug zu tun, überall den „Kausalnexus" herzustellen, als daß ihm viel Zeit zum Feilen geblieben wäre. Und doch ist das nicht so zu verstehen, daß er nicht selbst den höchsten Wert auf die äußerste Ausprägung der Sprache gelegt hätte. Viele Bemerkungen seiner Pläne und Studien legen ja davon Zeugnis ab. Nein, auch hier war die erste Vorbedingung echten ursprünglichen Dichtertums, die Sprachmeisterschaft, ohne Einschränkung wie von selbst gegeben. So nennt denn Adolf Stern die Sprache des „Erbförsters" „über jedes Lob erhaben. Eine charakterisierende Prosa von markiger Gewalt, die aus der Fülle der Wirklichkeit und Lebensbeobachtung schöpft, den einzelnen Gestalten ihre besondere Ausdrucksweise läßt, und doch einen eigenartigen, aus der Hauptstimmung des Stückes geborenen Grundton festhält. Der Dichter bedient sich nicht des thüringischen Dialekts, aber seine Eisfelder Landsleute hatten ganz recht, überall einen sie anheimelnden Ton zu vernehmen; im syntaktischen Bau, in ihrer bildlichen Fülle, im bequemen Behagen wie in der fortreißenden Kraft des seelenerschütternden, ganz schlichten, ganz untheatralischen Pathos (gegen die wohl nur die Schlußrede des Erbförsters verstößt) wirkt die Sprache des Dichters, die der Wärme und Treue der Lebenswiedergabe entspricht".[1]) Und Alfred v. Berger, der jüngst gestorbene Leiter des Burgtheaters, sagt von der Sprache des „Erbförsters": „Ein Blick auf Shakespeares reifste Werke und auf Ludwigs „Erbförster" zeigt Ihnen ungezählte Beispiele der Macht der Rede als Darstellungsmittel, als Farbe auf der Palette des Seelenmalers. Im „Erbförster" gestikuliert jeder Satz, man hört ihn beim Lesen, er weckt den Schauspieler in uns auf".[2])

25. Der Wortschatz.

a) Umgangssprache.

Die Prosa unseres Stückes empfängt ihre ganze Kraft, ihre Blutfülle und anheimelnde Behaglichkeit aus der Umgangssprache. Wir wir schon hörten, ist es nicht der heimische Dialekt, den Ludwig verwandt hat. Er war ja damals auch schon lange nicht mehr in Thüringen; sein Hauptquartier war die Gegend

[1]) Stern, Der „Erbförster" in „Meisterwerken der deutschen Bühne" S. XV.
[2]) Berger, „Dramaturgische Vorträge" S. 234.

um Meißen geworden, in die er immer wieder zurückkehrte, wenn er vorübergehend in Leipzig oder Dresden wohnte. Dort ist auch der „Erbförster“ gedichtet worden, und zwar in einer Sprache, die zur einheitlichen Idealität gesteigert und zusammengefaßt hat, was der Umgangssprache Frische, Kraft und Volkstümlichkeit verleiht. Man könnte diese Sprache eine ideale Mundart nennen mit allen Vorzügen und ohne die Fehler und Begrenztheiten einer solchen. Der Dichter ist auf diese Weise über den engen Rahmen der dialektisch-provinziellen Poesie hinausgegangen, ohne deren besondere Vorzüge einzubüßen. Alles was volkstümlich kraftvoll und frisch ist, wird mit Absicht überall aufgenommen und verwendet; auch hier ist das oberste Gesetz: volle Lebenswahrheit, Fülle und scharfe Charakteristik. Diese Leute sprechen tatsächlich so, wie sie gesprochen haben könnten; mit allen „Fehlern“ und Wendungen der volkstümlichen Umgangssprache, nirgends fühlt man den Zwang der Schriftsprache oder auch nur der sprachlich korrekteren Formen der abgeschliffenen Umgangssprache, die dem Stücke allen Charakter genommen hätten. Wahrlich ein großer Unterschied zu der Sprache der „Maria Magdalena“, die an gewissen Stellen erschrecklich konventionell ist, und der nicht selten alle und jede volkstümliche Kraft und Wahrheit fehlt. Ich glaube nicht, daß Hebbel den Ton absichtlich gedämpft und somit verflacht hat, er mußte doch schließlich den Widerspruch zwischen Auffassung und Darstellung bemerken. — Trotz dem charakteristischen Naturalismus der Sprache des „Erbförsters“ hat sich Ludwig mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen, mit dem Takt des echten Dichters von allem bloß Abgeschmackten und Trivialen der Umgangssprache vollkommen ferngehalten. Er ist nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen; nach dieser Richtung ist ihm auch nicht der geringste Vorwurf zu machen; die Sprache bleibt selbst da, wo sie sich von der „Poesie“ am weitesten entfernt, charakteristisch schön.

Der durchgehendste Zug der Sprache des „Erbförsters“ ist wohl die Synkope und Apokope der in der leichten Umgangssprache stummen Vokale, vor allem die Synkope und Apokope des schwachen e in allen Fällen, wo der leichte Gesprächston diese Auslassungen vornimmt. Der Stil erhält dadurch etwas Herbes, Gedrängtes, das sehr gut zu diesen Menschen paßt. Der Dichter hat sich hierbei vollkommen auf sein Gefühl verlassen, eine besondere Absicht für jeden Fall ist nirgends zu bemerken. Er hatte sich eben so in die Gestalten seiner Phantasie eingelebt, daß er jedes Zucken ihres Mundes vor sich sah. Beispiele zu geben erübrigt sich, jeder Blick in den „Erbförster“

macht das Gesagte offenbar. Der Grundton der Lokalfarbe des Stückes wird hauptsächlich durch diese Synkopierungen bestimmt, dann auch vor allen Dingen durch eine volkstümlich freie Syntax, wovon jedoch an anderer Stelle zu sprechen sein wird.

Alle charakteristischen Schnitzer der Umgangssprache werden mitgemacht. In bunter Abwechslung schreibt Ludwig „wie“ oder „als“ nach dem Komparativ, zuweilen auch „als wie“. Auch wenn ein „so“ voraufgeht, bindet er sich an keine Regel der Grammatik, wie es seine Menschen auch nicht tun. 13, 28 z. B. heißt es: „so glücklich als“; dann sofort darauf zweimal richtig „so . . . wie“. 75, 24 sagt der Förster: „Besser den Tod trinken, wie als ein Schurke leben“.

b) Mundartliches und volkstümliche Redewendungen.

Rein Mundartliches ist im allgemeinen wenig in die Sprache des „Erbförsters“ eingeflossen, dafür ist aber der Schatz an allgemein verbreiteten volkstümlichen Redensarten überaus reich. Die Grenze zwischen beiden ist im übrigen fließend. Schon bei den objektiven und subjektiven ästhetischen Apperzeptionsformen haben wir viele Beispiele für die Ausbeutung des volkstümlichen Gehaltes, der in der Umgangssprache verborgen liegt, festgestellt. Hier soll nun die reiche Goldader an Volkstümlichem, die sich durch das ganze Stück zieht und die Sprache vollkommen umkleidet, bloßgelegt werden. Sehr vieles von dem, was dem Stücke den ungemein lebensfrischen Reiz, den wurzelechten Erdgeruch verleiht, liegt hier aufgespeichert. Diese Redewendungen der Volkssprache, diese bald kurze, prägnante, bald breit behagliche Art des Ausdruckes, geben dem Stücke die intensive Lokalfarbe, die von rotem warmen Blut strotzt. Und welch ein Mittel der Charakteristik bietet sie allerorten. Leider kommt man sich gerade hier wie ein Schmetterlingsjäger vor, der alle die bunten Falter aufspießt und ihnen dabei den Goldstaub von den Flügeln streift, denn nur im Zusammenhang mit dem Ganzen haben diese Wendungen Leben und Form.

Mundartliches.

Otto Ludwig schreibt stets „dasmal“ für diesmal, und zwar in allen seinen Werken. Nur in den „Rechten des Herzens“, wo er ja dem fürstlichen Milieu zuliebe zuweilen eine recht konventionelle Buchsprache spricht, fiel mir das „diesmal“ auf. Das echt sächsische „nu“ für nun kommt hin und wieder vor, z. B. 17, 5; 25, 3. Mundartlich ist es ferner, wenn dem Gruß beim Eintritt ins Zimmer ein „herein“ hinzugesetzt wird, ebenso

der häufige Gebrauch des Wörtchens „dahier“ für „hier“. 43, 28f. heißt es z. B.: „Aber was ist denn nur passiert dahier? Einen guten Tag herein“, ferner 28, 9; 62, 2; 21, 22: „Äußerlich thu ich noch um eins so barsch“ für noch einmal.

Thüringer Mundart ist auch das „Born“ für Brunnen (76, 21), das für den Nord- und Westdeutschen der poetischen Sprache entnommen zu sein scheint. Das Wort Gehalt in der Bedeutung Besoldung braucht Ludwig noch männlich (45, 27), ebenso schreibt er altem Schriftgebrauch, der sich im Mitteldeutschen gehalten hat, entsprechend einmal „bis wenn“ statt bis wann (73, 23). Zum Schlusse wäre noch des Wortes „fludern“ für aufbrausen zu gedenken: „Sonst fludert der Alte“ (13, 11). Paul belegt das Wort für den „Erbförster“, ohne seine Ableitung recht feststellen zu können. All diese Fälle sind stilistisch ohne große Bedeutung, sie bilden nur eine Nuance des volkstümlichen Tones.

Volkstümliches.

Der noch bei Goethe und Schiller vorkommende volkstümliche Gebrauch der zueignenden Fürwörter an Stelle des Genitivattributs ist in unserem Stücke mit Absicht überall durchgeführt. So heißt es etwa: „Wollt Ihr etwa dem Buchjäger seine Partei nehmen?“ (54, 5). Aber dieser volkstümliche Gebrauch geht noch weiter. 11, 27: „des Försters sein Herr“, 73, 20: „des Ohms seine Reden“. Auch die doppelte Verneinung, die ja stets sehr volkstümlich ist, kommt häufig vor, einmal ist sie sogar dreifach. Gleich die Rede Weilers, die diese doppelte und dreifache Verneinung aufweist, ist ein Meisterstück der Volkssprache überhaupt: „Ich, denk' ich, nun wird's doch einmal aus sein mit der Freundschaft? Ja, prosit Mahlzeit. Das war vorgestern Nacht, und gestern früh — kaum war's Tag — wer da vom Schloß daher gepfiffen kommt und an des Försters Fenster pocht, als wär' nie nichts passiert — das ist der Stein. Und wer schon eine Viertelstunde gewartet hat und drin sein Gleich unter dem weißen Schnautzbart hervorschnarcht — das ist der Ulrich ... Und nun miteinander hinaus, mir nichts, dir nichts — in den Wald — als wär' nie nicht kein Zank gewest“ (10, 31 ff.). Dieses Stückchen Rede mag zeigen, wie wundervoll Otto Ludwig volkstümliches Wesen und volkstümliche Sprache an der Wurzel gepackt hat. Und trotz der Naturwahrheit nirgends krasser Naturalismus, sondern künstlerisch einheitliche Neuschöpfung, die vollkommen organisch wirkt. Man möge sich doch einmal vorstellen, wie dennoch nur das gesagt wird, was gesagt werden muß, wie jedes Überflüssige, alle nicht wirklich charakteristischen Bestandteile

der Umgangssprache fortgefallen sind und die Rede nur das eine Ziel kennt: möglichst kurze und prägnante Entwicklung der Exposition.

Die in diesem Teilstücke vorkommenden volkstümlichen Wendungen kehren oft wieder, darauf beruht ja zum Teil ihr Wesen und ihre Wirksamkeit. So das „Prosit Mahlzeit", das „mir nichts, dir nichts" und auch die charakteristische Anwendung des Part. perf. an Stelle des Part. praes. in der Wendung „daher gepfiffen kommt". So sagt der Förster 21, 17: „Da komm' ich gebrummt und gewettert".

Die Einschiebsel der Rede „denk' ich" und „sag' ich" sind volkstümlichem Gebrauch entsprechend natürlich sehr häufig. Sie berühren sich oft eng mit den Formen der Wortwiederholung meist der Epiphora, wie z. B. in dem folgenden Falle: „Ich sage: Bist du's denn ... Und lebst? sag' ich und bist nicht gestorben? sag' ich, vor Hunger und vor Angst sag' ich" (19, 25 ff.).

Häufig ist die etwas umständliche, aber echt volksmäßige Redensart „von wegen mit". Eine Anzahl volkstümlicher Wendungen sind heute noch recht im Schwange. So 9, 26: „Da wird die Freundschaft noch recht dick werden"; 10, 15: „Da hat sich's" etwa für: „Da ist der Haken"; 21, 3: „abluxen", ebenso das „Krakeelen" (24, 5), der Bach, der „spektakelt" (85, 11), der „vermaledeite" Wind (28, 31), meist volkstümlich gewordene Fremdwörter. So auch die volkstümlich veränderten, damals noch häufig gebrauchten Fremdwörter „Adies" für Adieu (58, 6), „Mosjeh" für monsieur (11, 34), die „Mamsell" (60, 9), das „just" (59, 7; 68, 7), die besonders volkstümlich wirken. Das alte deutsche „heuer" (85, 23) wird heute ja mundartlich noch oft gebraucht, weniger das „Weibsen" (13, 1). Es sei ferner an den durchweg gebrauchten volkstümlichen Plural „Jungens" erinnert, ebenso an die volkstümliche Bezeichnung der Verwandtschaftsgrade. Auf die Frage Weilers, ob Wilkens auch zur Verlobungsfeier komme, antwortet die Försterin: „Wird nicht ausbleiben, wenn seiner Muhme Tochter Verlobung hat!" (12, 18); ferner das „Kindeskind" (46, 21); der „Bräutigamsvater" (13, 18). Einen besonders volkstümlichen Klang hat auch die Interjektion „hui" (Hui, da kommt die Jungfer Braut. Hui! Wie ein Eichhörnchen) (12, 27 ff.); ebenso das „heidi" für fort: „heidi, Autorität!" (21, 4; 42, 30). Auch die Lieblingsflüche des Försters: „Element" und „Himmelelement" steigern den volkstümlichen Ton.

Einer alten Volksgewohnheit entspricht die Hinzufügung des sogen. Dativus ethicus, Euch, Dir usw., z. B. in folgender Wendung: „Der geht Euch da ... hin und her" (84, 9). „Aber ich bin Euch noch nicht dort" (84, 14); oder wenn Du die An-

rede ist: „. . . das ist dir ein liebes Kind“ (19, 33). Und so in unzählig vielen Fällen. Ein sehr gebräuchliches, immer und immer wiederkehrendes Einschiebsel ist auch das Wörtchen da. Wir hatten es ja schon in der Wendung: „Der geht Euch da hin und her“. 42, 26: „Hat er den Hirsch wieder gespürt da aus dem Lutzdorfer?“ oder gleich darauf 42, 31: „Und was heißt das da mit dem Stolzieren?“

Besonders volkstümlich ist auch die mannigfache Verwendung des Wörtchens „eins“ an Stelle des unbestimmten Fürworts jemand oder auch an Stelle eines Zahlworts. 44, 9: „Und da steht auch gleich eins in tiefen Gedanken . .·. Ist's der Andres“. Oder 100, 16, wo der Förster fragt: „Hat eins Märchen erzählt?“ Aber auch: „Da brumm ich denn und fluch eins . . .“ (21, 14); „und lach' mir inwendig eins und äußerlich thu' ich noch um eins so barsch“ (21, 21). Ferner sei aufmerksam gemacht auf die alte volkstümliche Redensart: „es tut dir kein gut“ (75, 19).

Zuweilen erhalten volkstümlich wirkende Wendungen und Ausdrücke eine Bedeutung, die sie eigentlich nicht haben. Es ist dabei nicht immer möglich festzustellen, ob Ludwig mit Absicht volkstümlichem Gebrauche folgt. „Absonderlich“ hat den Sinn von besonders (Und absonderlich ein Jäger) (21, 5); „ganz und gar“ von überhaupt (29, 1). (Wenn hier von der Redlichkeit ganz und gar die Rede wäre). 83, 9: „gleichviel“ für gleichgültig (Mir kann's gleichviel sein).

Die Zusammenfassung all dieser kleinen und feinen Dinge wird sehr erschwert durch den Umstand, daß sich die Volkstümlichkeit in tausend Spracheinzelheiten äußert, die immer neu sind und kein Schema vertragen, weil ihnen keines zugrunde gelegen hat. Der reiche Schatz an volkstümlichem Sprachgut ist mit diesen Stichproben längst nicht erschöpft, es wäre schon eine Einzeluntersuchung vonnöten, um alle Besonderheiten des volkstümlichen Elements aufzudecken. Hier, im Rahmen einer allgemeinen Stilanalyse, die jedem Teil gleichmäßig seine stilistisch-ästhetische Bedeutung zuweist, kann ihm leider kein größerer Raum vergönnt werden; im übrigen wird dieses Kapitel wie schon durch die vorangegangenen, so auch durch die folgenden vielfach ergänzt, ich weise vor allem auf den Satzbau und die freie Wort- und Satzstellung hin. An dieser Stelle sei jedoch noch der häufigen Auslassung des Artikels oder vor allem des pron. person. gedacht. Das ist natürlich eminent volkstümlich, und dieser Zug gehört neben der konsequenten Synkopierung und der freien Wort- und Satzstellung zu denen, die die volkstümliche Grundfarbe des Stückes bestimmen. Sätze wie: „Hab's

immer gedacht das“ (56, 26), oder „Hab’ meinen eigenen Weg“ (57, 32) sind natürlich nicht selten, sie fallen aber nicht weiter auf, weil die formale Unvollständigkeit der Sätze überhaupt unendlich weit geht, man sehe sich nur die Eingangszeilen an: „Weiler. Warten? Behüte. Alle Hände voll zu thun“ (9, 20). 9, 24: „Ja, Sand gestreut schon am Dienstag“. 12, 9: „Försterin, du, Wilhelm, ins Gärtchen. Kaiserkronen, Löwenmaul, Rittersporn — nur was Großes, damit es ein Ansehn hat im Glas“.

c) Fremdwörter.

Fremdwörter sind im „Erbförster“ nicht gerade selten. Wir sind ja schon mannigfach ihren Spuren begegnet und haben gesehen, daß sie jedesmal einen besonderen Zweck hatten. Dem Dichter war der treffendste Ausdruck der liebste, selbst wenn es nicht sein geliebtes Deutsch war; und manche feine Nuance in der Charakteristik hat er dem Gebrauche von Fremdwörtern zu danken.

Zum großen Teil handelt es sich um Fremdwörter, die aus unserer Sprache nicht mehr wegzudenken sind, manche empfindet man kaum mehr als solche. Sie sind auch im Volksmund ganz gebräuchlich, und wenn sie überhaupt gewählt wurden, geschah es, weil sie den Begriff nachdrücklicher hervorheben als die entsprechenden deutschen Wörter. So haben wir schon bei der Epithese von dem oft vorkommenden „konfus“ gesprochen (11, 10; 44, 3; 47, 18; 83, 26), ebenso von dem „kurios“ (57, 29; 69, 8; 85, 5), ferner „brutal“ (12, 1; 68, 10), „apart“ (12, 32; 78, 8), „rebellisch“ (34, 7). Wie die Wörter rebellisch und brutal sind einige Fremdwörter als Kraftausdrücke nachdrücklicher als ein deutsches Wort. So die „Bestie“ (65, 14; 72, 25 ff.), die „Kanaille“ (65, 13). Volkstümlich und durchaus der Umgangssprache entnommen sind französierte Wörter wie „Blamage“ (35, 15) und blamieren (40, 6; 45, 15), ferner volkstümlich gewendet „expreß“ (55, 6), „honett“ (41, 18). Hierhin gehören ferner „Lamentieren“ (47, 14; 75, 32), „verbarrikadieren“ (53, 22), fidel (41, 20) (ganz wie heute für lustig). Das Wort „Revanche“ beim Kartenspiel ist nicht weiter auffällig, der Zaun vor dem Försterhaus heißt „Staket“ (82, 31; 86, 27); ästhetisch reizvoll ist es, wenn der Förster die Aber und Wenn „Praktikenmacher“ nennt (51, 20). Das Wort „Kreatur“ (95, 28) hat hier einen biblischen Klang. (Denn das Recht will Gott und Erd’ und Himmel und alle Kreatur.) Erwähnt sei noch 87, 1: „im Karriere“. Von besonderer Bedeutung ist die Anwendung von Fremdwörtern um der Charakteristik willen. Sehr geschickt und lebenswahr ist die Verteilung auf die verschiedenen Personen des Stückes. Den

gespreizten, sich seiner kaufmännischen Würde bewußten Möller kennzeichnet das eine Wort „notifizieren“ besser als seine sonstigen Tiraden. In einer Situation, wo er sich ganz als Repräsentanten von Stein und Sohn fühlt, greift er natürlich zu einem Fremdwort, um sich den nötigen Rahmen zu geben. Freilich trägt die breite Wucht und die nachdrückliche Konstruktion der Sprache viel zu der Wirkung bei: „Möller (sehr feierlich): Ich habe den Auftrag von Herrn Adolf Friedrich Stein, Chef des Handelshauses Stein und Sohn, im Fall Sie den Befehl Ihres Herrn auszuführen noch sich weigern sollten . . . dem Buchjäger zu notifizieren, daß er Förster von Düsterwalde ist“ (27, 28ff.).

Der Herr Stein, der ja, wie man zu sagen pflegt, „gebildeter“ ist als die übrigen, gebraucht die Fremdwörter so ziemlich am häufigsten. Der Förster hat ihn in „Rage“ gebracht (35, 7), von der „Blamage“ einige Zeilen später haben wir schon gesprochen. 40, 9 spricht er von der „Pension“, die der Förster erhalten soll. Dann geht er mit dem Pfarrer fort, um nicht allein zu „promenieren“ (40, 14). Auch die „Kanaille“ und die „Bestie“ sind von ihm, ebenfalls die „Cession“ (65, 29). Auch der Buchjäger, der ja früher mit Weiler und dem Erbförster im Range gleich war, verleugnet seine bessere Erziehung nicht, im übrigen ist er doch volkstümlicher als Stein. 41, 15 bekräftigt er seine Rede mit einem „Basta“. Er nennt sich dann selbst (41, 20) „Turbationsförster“. Eine besondere Rolle spielt wieder der Erbförster. Er ist zumeist schlicht und volkstümlich und kann auch im gegebenen Augenblick einen anderen Ton anschlagen, wenn es die „Autorität“ verlangt (21, 4). Den widerspenstigen Andres fährt er an: „Ob du Parition leisten wirst?“ (33, 99). Nach Andres' Mißhandlung soll niemand mehr mit der Flinte in den Forst: nur der Herr und sein Sohn dürfen „passieren“. „Wie's die Instruktion besagt“ (50, 16). 100, 11: „Das hitzige Fieber grassiert“. Ein volkstümlicher Lieblingsausdruck von ihm ist das Wort „Exempel“, die er ja immer zur Hand hat, wenn die „Beispiele“ ausgegangen sind. Dann kommt wohl so eine Redewendung zustande wie die folgende: „Zum Beispiel, wie man's da machen muß, nur ein Exempel“ (21, 10). Ähnlich 46, 6; 50, 23 usw. Der Charakteristik halber läßt Ludwig den Weiler auch einmal ein Fremdwort falsch gebrauchen, nämlich „absolvieren“ für observieren (84, 12). (Hoffmann, Erläuterungen S. 46: „in manchen Gegenden auch obselvieren gesprochen“.)

d) Bibelsprache.

Lutherisch sollte nach Ludwigs Wort die Sprache des „Erbförsters“ werden, und tatsächlich klingt der biblische Ton überall

an; selbst da, wo wir nicht direkt biblische Elemente feststellen können, erinnert der feierliche sakrale Rhythmus mancher Stellen an den erhabenen Schritt der Bibelsprache. Von besonderer Wichtigkeit sind natürlich die vielen Zitate aus der Bibel. Das Buch der Bücher liegt im Försterhause auf dem Ehrenplatz; der Erbförster kennt es wie seinen Forst, und wie hier einige hochstämmige, uralte Eichen vor allen anderen Bäumen den Blick immer wieder auf sich ziehen mögen, so sind gewisse alttestamentliche Kernsprüche unauslöschlich in der Seele des Försters lebendig. Er ist die Gerechtigkeit selbst, aber zur Gerechtigkeit gehört auch der Wille zur Vergeltung, deshalb: „Auge um Auge, Zahn um Zahn".

Die Försterin kennt natürlich die Bibel ebensogut. Daß nicht immer richtig zitiert wird, erhöht nur den ästhetischen Reiz und die Volkstümlichkeit. So sagt sie zur Marie, die sich fürchtet ihren Vater zu verlassen: „Das Wort Gottes sagt: ‚Das Weib soll Vater und Mutter verlassen und am Manne hangen' (14, 8 f.), während es in der Bibel (1. Mos. 2, 24) ähnlich vom Manne so heißt. Ferner sei an folgende Stellen, wo aus der Bibel Sprüche vorgelesen oder angeführt werden, erinnert: 17, 17 ff.; 77, 13 f.; 77, 29 ff.; 88, 10 ff.; 89, 18; 103, 18. Doch abgesehen von diesen Stellen zieht sich die biblische Frömmigkeit besonders des Erbförsters durch alle seine Reden. Es ist leider auch hier nicht möglich, allen Ausstrahlungen des biblischen Elements, das oft sehr zart die Sprache des Försters durchzieht, nachzugehen, die tiefe Religiosität des kernigen Mannes, der so viel Lutherisches hat, klingt durch das ganze Stück und spricht sich charakteristisch in seiner ganzen Ausdrucksweise aus, jedoch nie aufdringlich und oft nur dem feineren Gefühle vernehmlich. Statistische Beweise vermögen hier nichts, ich verweise nur auf die Erzählung des Försters von seiner im Walde verirrten kleinen Tochter und auf die ganze feierliche Unterredung mit Robert überhaupt. Dann auf die vielen Stellen, wo der Förster seine Tat mit dem göttlichen Willen in Verbindung bringt, sogar die Eulen krächzen ja ihr Amen, als er nach dem verderbenbringenden Schusse seine Hände über seinem Stutz faltet und betet: „Gott sei deiner armen Seele gnädig" (95, 23 ff.). So fest baut er auf den Bibelspruch, der ihm das Recht zu seiner Tat gibt, daß er dies Blatt der Bibel in den Sarg gelegt haben will, wenn ihm etwas passiert (89, 8).

Es sei im übrigen einer Reihe biblischer Wendungen gedacht, die den Wortschatz des „Erbförsters" bereichern und den Ton verstärken helfen. 12, 6 bekräftigt Weiler seine Rede mit einem „Sela". 27, 7: „Litanei". Daß in unserem Stücke vieles

im Namen Gottes geschieht, nimmt nicht wunder: „Du hast dich also in Gott entschlossen, Robert?“ sagt der Förster 18, 2.

20, 19: „eine Frau nach dem Herzen Gottes“; „Die Weiber wollen immer Herr sein; darauf geht ihr ganzes Dichten und Trachten“ (20, 29 f.). 30, 1 sagt Ulrich, an das Wort des Pilatus im Johannesevangelium anknüpfend: „Was ich gesagt hab', das hab' ich gesagt“.

51, 20: „Nun gut, Herr Pastor, erklären Sie doch einmal. Aber mit Ja und Nein. Was darüber ist, das ist vom Übel“.

56, 30 sagt Frei: „Den armen Leuten haben sie von Kind an ein Gewissen eingetrichtert, damit sie sich's gefallen lassen sollten, wenn die Reichen herrlich und in Freuden lebten“. 62, 1: „Mördergrube“. 97, 7: „... Dann wollen wir jubeln, dann wollen wir singen: Herr Gott, dich loben wir!“ Der feierliche Rhythmus der Psalmisten klingt wie in dieser Stelle so auch in der folgenden wieder: „Das ist Gewißheit, das ist Verheißung, das zwingt; kein Aber und kein Wenn. Wer irgendeinen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben; das heißt: dann ist's gebüßt, dann ist's ausgelöscht, und er ist wieder rein“ (103, 24 ff.).

Das Stück schließt mit dem Worte des Pastors: „Ihm geschehe, wie er geglaubt“ (104, 21).

e) Altertümliches.

Die Sprache des „Erbförsters“ ist frisch und jung geblieben und fast von derselben Modernität wie am ersten Tag. Diejenigen, die Ludwig archaistische Neigungen zuschreiben, die da meinen, er habe ein anderes Stilideal als das von seiner Zeit geforderte erstrebt, verkennen ihn eben vollkommen. Er hat sich ferngehalten vom Einflusse des von Goethe und Schiller hinterlassenen Sprachschatzes, und in dem unmittelbar lebendigen Sprachgut seiner Zeit, dessen beste und frischeste Kräfte er aufnahm, die Gewähr für ein Weiterleben seines Stückes gefunden. Auch das ist ein Beweis für die Selbständigkeit der Ludwigschen Kunst und seiner Anschauungen; von Leisewitzens „Julius von Tarent“ z. B. rühmt er die Modernität der Sprache: „Das Stück könnte heute geschrieben sein, so wenig veraltet ist sie“ (V, 339).

Nur in Einzelheiten erinnert die Sprache des „Erbförsters“ an einen älteren Sprachdurchschnitt. Eine besondere volkstümliche Nuance erhält die Lokalfarbe des Stückes durch den Gebrauch der alten Anredeform „Er“, hauptsächlich Untergebenen gegenüber, doch ist die Anwendung nicht ganz einheitlich. Robert

redet seinen Vater mit „Sie“ an, daneben spielt die alte Anrede „Ihr“, die ja jetzt noch mundartlich häufig ist, eine große Rolle. Im übrigen erinnern noch Wörter wie Jungfer, Büttel an eine hinter uns liegende Zeit. Dem Bedeutungswandel unterlegen sind die Wörter Schelm (74, 28) und Elend (79, 21; 80, 15), die — für Elend ist es nicht ganz sicher — in der alten Bedeutung „Schurke“ und „Fremde“ gebraucht sind. Es wären noch einige Fälle anzuführen, wo Ludwig in der Verwendung des Artikels vom heutigen Sprachgebrauch abweicht. Meist sind sie geeignet, den volkstümlichen Ton zu verstärken. Den Artikel gebraucht er, wo wir ihn nicht gebrauchen, in der Wendung des Weiler: „... ich kann nicht zu Gedanken kommen vor der Arbeit“ (11, 21). Bemerkenswert ist der unbestimmte Artikel in einer Anzahl von Wendungen: „Morgen früh geh' ich in die Welt, dir und mir ein Glück zu erwerben“ schreibt Robert 77, 20. So auch 82, 7.

91, 14 f.: „Unten ein Nebel und oben das Gewitter immer näher“. In der Bedeutung „ungefähr“ tritt der unbestimmte Artikel auf, wenn Weiler von dem Buchjäger erzählt, er habe „zwei Bittre und ein sechs Kümmel mehr getrunken als gewöhnlich“ (43, 13). Den bestimmten Artikel, wo wir den unbestimmten setzen würden, gebraucht Wilkens, wenn er zur Försterin sagt: „... die Hand an mir soll verflucht sein, die Ihr oder Ihren Kindern dann noch den Bissen Brot abschneidet“ (69, 18 f.). Ebenso sagt er 68, 6: „Da beißt die Maus nicht den Faden ab“. Volkstümlich ist ferner der Plural in dem Worte des Försters: „Ich geh' in die Gerichte“ (103, 28). Noch in manchen kleinen Abweichungen tritt die individuelle, volkstümlich-mundartliche Sprachbehandlung des Dichters zutage; diese Abweichungen bilden eine stilistisch oft feine Nuance, die jedoch bei der Aufführung mehr oder weniger verloren gehen muß.

26. Wortkategorien.

Otto Ludwigs Streben geht, wie schon bei der synthetischen Apperzeption gezeigt wurde, auf Knappheit und Gedrängtheit des Stils, das erkennen wir auch an der Häufigkeit der Substantivierungen, die im „Erbförster“ vorkommen. Welcher Wortkategorie diese Bildungen auch entnommen sind, sie wirken dennoch fast nie abstrakt, haben im Gegenteil etwas volkstümlich Originelles und passen somit sehr gut zum Stilcharakter des Ganzen. Auch die früheren Werke Ludwigs zeigen schon diese Neigung. So lese ich gerade in der „Pfarrrose“ (III, 520): „Undank. Halten zu Gnaden, aber — Wüstenfels. Er ist

ein Liebhaber von den Abern —. Undank. Weil ich keiner bin von den Os und Wehs und von den Wenn ich gewußt hätt' und andern dergleichen lahmen Nachzüglern". Dieses Beispiel zeigt schon, daß der Dichter sich nicht scheut, ganze Wendungen zu substantivieren, wenn er auch äußerlich die Worte noch locker für sich bestehen läßt.

Eine genaue Durchsicht des „Erbförsters" fördert vor allem eine Menge von Verbalsubstantivierungen zutage. Sie boten sich ungezwungen der nach Knappheit und Konzentriertheit strebenden Sprache Ludwigs, die überall das, was sie zu sagen hat, auf die charakteristischste und schlagendste Formel bringen will. Auch hier leitet den Dichter der schon einmal zitierte Grundsatz: „Das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte". Fast ausschließlich sind es Substantivierungen von Infinitiven. Es erübrigt sich, die Beispiele zu häufen, es muß genügen, auf die Tendenz hingewiesen zu haben.

10, 17 und an vielen anderen Stellen: „das Durchforsten". 24, 5: „Dir ist's nur ums Krakeelen"; 51, 6: „des Absetzens wegen"; 64, 29: „die alte Gewohnheit des Zusammenlebens"; 76, 18: „Ein ewig Abschiednehmen"; 53, 17: „Auf glückliches Zustandebringen der Heirat . . ."; 58, 14: „Er sprach vom Fingerkrummachen". Der Kürze des Stils dienen auch Substantivierungen von Partizipien: 62, 20 der Sterbende; 62, 21 der Gemordete; 84, 32 der Getroffene; 99, 30 der Rasende usw. Man beachte auch Bildungen wie: „der Pflanzenstehler" (49, 10), „Praktikenmacher" (51, 20). Auch sonst substantiviert Ludwig ohne Scheu. Auch in diesem Stücke spielen die „Aber" und „Wenn" bekanntlich eine große Rolle. Dann sind es besonders Adjektiva: 11, 29: „was Ernsthaftes", 12, 10: „was Großes", 19, 20: „was Rotes und Weißes", 23, 1: „was Rechtes", 84, 16: „nichts Ordentliches." 62, 24: „das Äußerste", 102, 29: „das Menschliche"; man beachte auch 53, 10: „ins Herzogliche"; 16, 30: „das Du und das Sie".

65, 34: „Als wär' kein Heute gewesen".

66, 3: „Der weiße Schnauzbart drin schnarcht sein Gleich".

Zum Schluß sei einer Wendung gedacht, wo Ludwig ein Substantiv wie ein Adverb gebraucht.

Der Buchjäger antwortet Möller auf eine Frage: „Werdet's Zeit genug erfahren" (42, 1).

27. Syntax.

So frei die Syntax des „Erbförsters" auf den ersten Blick auch erscheint, so fest ist sie im Grunde auf die Gesetze der

Grammatik gebaut, die Ludwig nirgends ohne Grund durchbrochen hat. Unklarheiten und Fehler des Satzgefüges, falsche Konstruktionen usw. kommen nicht vor, der Dichter hat sich von unangebrachter Sprachwillkür durchaus ferngehalten, er hat den Zweck, seine Menschen natürlich und charakteristisch reden zu lassen, auch ohne diese Mittel erreicht. Der Dialog folgt allen Wegen der Umgangssprache mit ihrem krausen Gerank, mit ihrer freien Satz- und Wortstellung und erreicht dennoch sein bestimmt vorgeschriebenes, klares Ziel.

Was die Art der Wortverbindung betrifft, die Wahl der Kasus, Numeri, Tempora usw., so ist kaum etwas Bemerkenswertes zu sagen. Ebenso gibt die Art der Sätze zu keinen besonderen Auslassungen Anlaß. Der dramatische Dialog, der ja von Ludwig zu hoher Kunst entwickelt worden ist, ist bei ihm vollkommener, als es bis dahin der Fall war, eine Nachbildung und Neuschöpfung des Lebens mit all dem reichen, flutenden Auf und Ab von Aussage-, Ausrufungs-, Befehls- und Fragesätzen. Es ist natürlich, daß die Aussagesätze bei dem unaufhaltsam dem Ende zudrängenden Eilschritt des Dramas hinter den aufgeregteren Satzarten zurücktreten.

Die Frage nach der Vollständigkeit der Sätze, nach Ellipse und Aposiopese, die hier behandelt werden könnte, soll, wie schon an anderer Stelle erwähnt, beim Dialog besprochen werden, denn sie sind charakteristische Mittel desselben, die nur im Zusammenhang mit den andern richtig bewertet werden können.

Besondere Beachtung fordern nur noch der Satzbau und im Anschluß daran die Wort- und Satzstellung.

a) Satzbau.

Das Satzgefüge des „Erbförsters“ weicht von dem der prosaischen Schriftsprache erheblich ab. Irgendwelche Regelmäßigkeit im Aufbau, bewußte, planvolle Gruppierung, kunstvoller Periodenbau usw. sind nirgends festzustellen. Dafür ein äußerst lebendiger Wechsel in der Verknüpfung der Sätze, ein lebhaftes, bald ruhiges, bald sprunghaftes, dem Leben nachgeschaffenes Satzbild. Die Hypotaxe, wie sich für unser Drama von selbst versteht, tritt nur ganz vereinzelt auf; der erste Eindruck des „Erbförsters“, der sich dann überall wieder bestätigt, ist das äußerst charakteristische Vorwiegen des parataktischen Satzbaues: Der konjunktiven Parataxe und vor allem auch in außerordentlich hohem Maße der reinen Parataxe, die in der konjunktionslosen Nebeneinanderstellung von Hauptsätzen besteht.

Diese Vorliebe für kurze Hauptsätze, die durchaus der charakteristischste Zug des Satzbaues unseres Stückes ist, offen-

bart sich schon rein äußerlich in der modern gewordenen, impressionistischen Art, Satzgebilde, die allein gar nicht für sich bestehen können, durch die Interpunktion zu einer unverdienten Selbständigkeit zu erheben. Diese Art, die man dem Pointillismus in der Malerei vergleichen könnte, ist sehr weit getrieben. Jeder Blick in den „Erbförster" liefert charakteristische Beispiele. Schon die Rede des Weiler (12, 20 ff.) gibt ein gutes Bild dieser Eigentümlichkeit: „Hm, freilich. Hat Geld, der Herr Wilkens. Der größte Bauer in der Gegend. Ich war auch einmal ein Herr Weiler. Eh' mir die Gläubiger meinen Kaffeeladen zugeschlossen". Oder 13, 13 die Rede der Försterin: „Ein ungemütlicher Mensch! Und höflich wird er nunmehr auch nicht. Das kommt noch aus seiner guten Zeit her. Und deshalb sieht's ihm auch dein Vater nach. Weil sie alte Kameraden waren". Diese Isolierung geht sehr weit. Auf die ironische Bemerkung der Försterin zu Marie, der Weiler wolle ihr eine Schmeichelei sagen, antwortet er ihr: „Ja. Schad't nichts. Grob oder fein. Wenn das Weibsen nur merkt, daß es geschmeichelt sein soll, da ist es schon zufrieden" (12, 33 f.). Das konnte in einem Satze gesagt werden. Und so in vielen Fällen, die oft noch charakteristischer sind. Die psychologische Erklärung für diese abrupte Redeweise liegt in der herben, stoßweisen Art dieser Leute, denen die Worte nicht leicht von den Lippen fließen, und die nur schwer eine schmiegsame Satzverbindung herstellen können. Dieser nach Ausdruck ringenden, wortkargen und abgebrochenen Art hat Ludwig auch rein äußerlich Ausdruck geben wollen.

Die reine Parataxe tritt oft über längere Strecken, nur hin und wieder unterbrochen von der konjunktiven Parataxe, auf. Mitunter — wir haben schon beim Asyndeton ein Beispiel kennen gelernt — artet sie zu einem sehr wirkungsvollen Telegrammstil aus, natürlich nur dann, wenn die Wucht des Affektes eine klare Gliederung der Vorstellungen und damit der Sprache unmöglich macht. Ellipse und Aposiopese treten natürlich hinzu, um die Wirkung zu steigern. Als Stein von Möller hört, Andres habe den Buchjäger erschossen und Robert stehe in Gefahr, da bricht er los: „Augenblicklich zu Pferde — Sie können's tot reiten — nur schnell — Militär aus der Stadt — den ganzen Wald besetzen — die Mordbande einfangen da vom Jägerhaus. Du Bastian, schnell meine Lütticher, die geladene — dann die Arbeiter zusammenrufen — sich bewaffnen — nach — wo war's Möller?" (67, 3 ff.). Oder die Stelle, wo der Förster ahnt, daß er seine Tochter erschossen hat (100, 3 ff.): „Wahnsinnig? Gott gebe, daß ich's bin! . . . Dummes Zeug! Was wollt ihr denn? Ihr alle da? Das ist ja die Marie . . . Das hitzige Fieber grassiert

— weiter ist's nichts. Das sind die Vorboten; Zähneklappen und Frösteln am Rückgrat herab. Holunderthee — 's ist um eine Nacht Schweiß oder zwei —" usw. Dieses Nebeneinanderstellen von kurzen, unverbundenen Sätzen, ja Worten, das dem „Erbförster" sein Gepräge aufdrückt, hat etwas ungemein Herbes und Wuchtiges, was dem Charakter der Menschen und besonders dem Charakter gewisser Situationen vollkommen entspricht. Es sind individuelle Naturlaute, die durch die Behandlung der Sprache ihren adäquaten Ausdruck finden. Hier haben wir den vollkommenen Gegensatz zu der typisierenden Sprache unserer Klassiker, die klare Ausprägung der realistischen Kunstanschauung, Individualisierung, Naturalismus auch hier, wo die idealisierende Poesie ein schönes Gleichmaß erstrebt. Wann werden wir so weit sein, diesen echt deutschen charakterisierenden Naturalismus, der in Ludwigs Händen immer Kunst geblieben ist, nicht nur theoretisch der idealisierenden Auffassung gleichzustellen?

Von der konjunktiven Parataxe, die neben der reinen den Satzbau beherrscht, ist nichts Auffälliges im stilistisch-ästhetischen Sinne zu sagen. Das Vorwiegen einer bestimmten Satzverknüpfung ist bei dem reichen Wechsel von Affekten und Stimmungen nicht festzustellen. Die Hypotaxe ist bei Ludwig nur in längeren Reflexionen und Ergüssen des „Erbförsters" wirksam. Sie ist eigentlich nirgends kompliziert. Partizipialkonstruktionen vermeidet der Dichter vollkommen. Perioden haben in einem Stücke, das ganz auf dramatische Schlagkraft gebaut ist, wenig Berechtigung. Nebensätze werden gebildet, wenn sie den Begriff nachdrücklicher hervorheben, sonst sind sie meist vermieden. So sind fast alle konjunktionalen Nebensätze in Konjunktivsätze umgewandelt, wobei der Konjunktiv durch Synkopierung des schwachen e und durch die freie Wort- und Satzstellung seiner poesielosen Nüchternheit beraubt wird, oder die Konjunktion fällt fort. Die schweren Nebensätze sind möglichst beschränkt worden, und somit ist der Sprache neben der kraftvollen Herbheit der frische Zauber lebendigster Natürlichkeit erhalten. Die konventionelle Buchsprache ist auf diese Weise fast ganz ausgeschaltet; vollständig vermieden wird sie dann vor allem noch durch die freie Wort- und Satzstellung.

b) Wort- und Satzstellung.

Es kann nur in einigen Hauptzügen angedeutet werden, worauf es dem Dichter ankam. Hier, wo uns auf Schritt und Tritt die größte Freiheit der rhythmischen Anordnung, die in dem quellenden, bald stürmischen, bald ruhigen Auf und Ab des Lebens sein Urbild hat, begegnet, vermögen statistische Beweise

wenig. Die freie Wort- und Satzstellung hat in erster Linie den Zweck, den Dialog so natürlich und in diesem Falle so volkstümlich wie möglich zu gestalten. Der Dichter hat immer die gesprochene Sprache mit ihrer jeder Regung nachgebenden Freiheit vor Augen gehabt, nirgends merkt man den Zwang der Schriftsprache. Auch hier offenbart sich überall die ungemein anschauliche Phantasie einer Proteusnatur, die sich in ihre Geschöpfe so hineinlebt, daß sie, ihr Eigenes vollkommen aufgebend, in der Sprache der Natur selber zu reden scheint. Dieser Sprache liegt kein Schema zugrunde, das dann ins Volkstümliche übertragen worden wäre; unerschöpflich und ungehemmt fließt der Born der Natur, hinter der in tiefster Absicht die höchste Kunst des Meisters steht.

Es ist in einem Stücke, dessen Sprache dem Leben unmittelbar abgelauscht ist, ein vergebliches Mühen, feststellen zu wollen, wo diese Sprache in Wort- und Satzstellung vom Gewöhnlichen abweicht. Es ist zwecklos, etwa die Fälle angeben zu wollen, wo das Prädikat oder Objekt oder andere Satzglieder an den Anfang des Satzes gestellt werden, solche Fälle sind natürlich Legion. Große Wirkungen erreicht der Dichter insbesondere damit, daß er das Subjekt an das Ende des Satzes stellt. Wie kraftvoll volkstümlich ist folgender Satz, der noch dazu den Hauptbegriff ganz unzweideutig heraushebt, was in einer naturalistischen Satzstellung nicht gerade das Übliche ist: „Das war vorgestern nacht, und gestern früh — kaum war's Tag — wer da vom Schloß daher gepfiffen kommt und an des Försters Fenster pocht, als wär' nie nichts passiert — das ist der Stein“ (10, 32 ff.). Das augenfälligste Mittel einer volkstümlichen Wortstellung ist die Inversion, die im „Erbförster“ unendlich oft angewandt wird und ihm, wie schon bemerkt, die starke volkstümliche Lokalfarbe mitverleiht. Eine Aufzählung von Beispielen erübrigt sich, ebenso die Registrierung von Fällen der Anakoluthie, die übrigens — eine Folge der kurzen Sätze des „Erbförsters“ — nicht allzuhäufig ist. Zum Schlusse sei auf das Kapitel über den dramatischen Dialog verwiesen, wo manches, was hier nur angedeutet wurde, aus der Situation und aus dem Zusammenhang heraus entwickelt wird.

Vierter Teil.

Der dramatische Stil. (28—36.)

A. Die Mischung der poetischen Elemente im „Erbförster“.[1])

Otto Ludwig ist seiner Urbegabung nach Dramatiker. Soviel man das auch bestreiten mag: das dramatische Element ist die Wurzel seines Schaffens. In seinen Erzählungen blickt es überall unverhüllt hervor; die dramatische explosive Spannung, die hier vorherrscht, hat mit behaglicher, epischer Ruhe nichts zu tun. So wundervoll auch das Milieu gegeben ist, die Charaktere werden wenig von ihm beeinflußt, in ihrer Brust sind ihres Schicksals Sterne, die ihnen unverrückt voranleuchten zum seligen oder unseligen Ende. Das Drama verlangt von allen Gattungen der Poesie den höchsten Grad von Objektivität. Otto Ludwig hat sie in vollendetem Maße besessen; der Drang, hinter seinen Gestalten zu verschwinden, war so stark, daß Ludwig als Lyriker nicht in Betracht kommt. Überall spricht sich das dramatische Element als Grundzug seines Wesens aus. Goethe hat einmal gesagt: „Nur der Betrachtende hat Gewissen, der Handelnde ist immer gewissenlos“. Otto Ludwig war mit ihm darin einer Meinung, er hat als die dramatischsten Charaktere die unbewußt handelnden Instinkt- und Tatmenschen erkannt, die Menschen, die mit dem Herzen denken; auch hier im starken Gegensatz zu Hebbel, dessen Helden und Heldinnen stark reflektierenden oder gar passiven Charakters sind wie Genoveva und Agnes Bernauer. Es ist für jeden Einsichtsvollen ganz ohne Zweifel, daß Ludwig nicht nur die größere und ursprünglichere poetische Begabung besaß, sondern auch das größere spezifisch dramatische Talent war; die positiven Vorzüge, die das Drama Ludwigs ausmachen, sind bis jetzt leider nirgends mit dem Nachdruck, der ihrem Wert entspricht, hervorgehoben worden, im Verlaufe dieser Arbeit sollen diese Züge deshalb besonders herausgearbeitet werden.

[1]) vgl. Elster, Elemente der Poesie.

Ludwig mußte seinen ganzen Anschauungen nach eine strenge dramatische Einheit als höchstes Ziel erstreben. Die Einheit und höchste Ausprägung des Dramatisch-Mimisch-Theatralischen ging ihm über alles, mochte auch das Begebenheitliche und der Kausalzusammenhang der Handlung darunter leiden. Das dramatische Element ist deshalb in unserem Stücke zu hoher Reinheit kristallisiert worden. Die übrigen Elemente sind mit großer Kunst, soweit es überhaupt möglich war, aufgelöst und dem dramatischen Element einverleibt oder genähert worden. Eine Betrachtung des erzählenden, beschreibenden und reflektierenden Elements wird das zeigen.

28. Das erzählende Element.

Schon dem äußeren Umfange nach spielt es eine bescheidene Rolle. Wie bekannt, ist der Erbförster in seiner heutigen Gestalt aus einer Reihe von Entwürfen und Vorstufen hervorgegangen. Aber auch nachdem dem Dichter nach Anhören einer Beethovenschen Symphonie der Charakter des Erbförsters, wie er heute vor uns steht, plötzlich in voller Klarheit aufgegangen war, hat Ludwig auf Eduard Devrients Rat noch mancherlei an dem fertigen Werke gearbeitet und gefeilt. Vor allem hat er es sich angelegen sein lassen, den dramatischen Charakter immer klarer herauszuarbeiten. Aus einem Briefe an Eduard Devrient (VI S. 354) geht hervor, daß er in einer neuen Überarbeitung gewisse für den Kausalzusammenhang wichtige Erzählungen ausgemerzt und in Handlung aufgelöst hatte, weil er den Zuschauer mit eigenen Augen in wichtige Verwickelungen der Ereignisse schauen lassen wollte, um ihn nicht an Dinge glauben zu lassen, die nur der von der Leidenschaft verblendete Erbförster glauben darf. Wir haben mit eigenen Augen gesehen, daß Robert den Andres nicht erschossen hat, und wissen nun genau Bescheid, wenn Weiler das den Förster glauben machen will. Es ist also alles für den inneren Zusammenhang Notwendige in die äußere Handlung gelegt worden. Aber ganz abgesehen von der Beschränkung des erzählenden Elements auf sein notwendigstes Maß: die große technische Meisterschaft Ludwigs zeigt sich vor allem erst deutlich in der Behandlung der Erzählungen. Es gibt vom Schicksal besonders begünstigte Menschen, die alle ihre Erzählungen in Dialoge redender Menschen aufzulösen verstehen. Diese Kunst muß Otto Ludwig wie kein zweiter besessen haben, denn er übt sie wie selbstverständlich überall da, wo erzählt wird. Dazu erreicht gerade in den erzählenden Partien die Anschaulichkeit den höchsten Gipfel, derart, daß wir

die Dinge so miterleben, als wenn wir sie vor uns sähen. Die längste Erzählung, die im „Erbförster“ überhaupt vorkommt, ist die Erzählung des Försters von der verirrten Marie (S. 19). Man sehe sie sich auf diese Dinge hin an, und man wird diese Beobachtungen bestätigt finden. Es ist mir leider versagt, noch einmal eine Reihe von Stellen zu zitieren, die schon anderswo hervorgehoben worden sind, nur sei noch einmal auf den reichen Schatz der Apperzeptionsformen hingewiesen, die sich gerade in den Erzählungen finden. So auch in dem Bericht Weilers von dem Kampf im Heimlichen Grund S. 84. Das historische Präsens tritt in beiden Erzählungen ein, wie immer, wenn ein Geschehnis besonders lebhaft erzählt wird. Kurze, prägnante Sätze und eine außerordentlich schlagende Ausdrucksweise, die den Vorgang noch einmal in grellstem Lichte vor uns erstehen lassen, kennzeichnen besonders diese Erzählung. Sie bietet ein Musterbeispiel von der dramatischen Wucht, die einer Erzählung innewohnen kann.

Es sei noch auf einen Punkt hingewiesen, der auf den ersten Blick einen Mangel an realistischer Technik verraten könnte. Diese beiden Erzählungen, wozu auch noch eine Reihe von Stellen reflektierenden Charakters treten, sind ganz ohne Unterbrechung geblieben, ohne jede Interjektion oder Frage des Zuhörenden. Kleist hat, um die Illusion des Natürlichen zu erreichen, von diesem Mittel starken Gebrauch gemacht, wie Minde-Pouet berichtet, manchmal bis zur Sinnlosigkeit. Otto Ludwig hat sich diese Mittelchen fast ganz geschenkt, weil sie überflüssig waren. Wir erwarten bei der Erzählung des Försters von der verirrten kleinen Marie keine Unterbrechung von seiten Roberts. Man unterbricht einen Menschen nicht, wenn er sein Heiligstes vor einem enthüllt, noch dazu nicht einen Mann wie den Erbförster. Es lag auch sonst kein Grund vor. Die Erzählung ist so packend anschaulich vorgetragen, so überstürzt hastig, daß wir jede Unterbrechung als Störung empfunden hätten. Und so ist es bei der Erzählung Weilers S. 84. Nur einmal unterbricht der Förster. Er stellt die schwere Frage, auf die alles ankommt: „Der Andres?“ Ist er es nämlich, der erschossen worden ist? Sonst hört der Förster, wortkarg und verschlossen, wie es seine Natur, noch dazu Weiler gegenüber verlangt, den Bericht stumm an.

29. Das beschreibende Element.

Die Beschreibung von Zuständen, Gegenständen, Eigenschaften ist ebenfalls, wo sie vorkommt, so dramatisch wie möglich gestaltet worden. So beschreibt Weiler den Kampf

zwischen Stein und dem Förster um das Durchforsten S. 10, 23 ff., indem er dies Stück der Vorgeschichte in einen dramatischen Dialog auflöst und eine Schilderung von höchster Anschaulichkeit gibt: „Noch vorgestern denk' ich, sie fressen einander auf, daß von keinem was übrig bleibt". Der Stein: „Es wird durchforstet". Der Förster: „Es wird nicht durchforstet". Der Stein: „Aber es wird durchforstet". Der Förster: „Aber es wird nicht durchforstet..." Der Stein auf; den Rock zu, zwei Knöpfe auf einmal, zwei Stühle über den Haufen gerannt und fort. Oder die bekannte, öfter zitierte Stelle, wo die Wirkung der Ernennung des Buchjägers zum Förster von Weiler drastisch geschildert wird: „Na, der Buchjäger da: Sechs Zoll ist der heut gewachsen, hat gleich seinen Hut mit den Tressen aufgesetzt und seinen Hirschfänger umgethan; hat aber auch einen Weg nötig, noch halb so breit wie sonst" (43, 11 ff.). Besonders zu beachten ist, daß Beschreibungen nicht für sich selbst stehen, im ersten Beispiel gab die Beschreibung ein Stück der Vorgeschichte, die uns zudem das Kommende ahnen läßt; die Schilderung des Stolzes des Buchjägers dient dazu, den Förster noch mehr in Wut zu bringen. Sie sind also Glieder in der Kette der Geschehnisse. Wie die kleinen und kleinsten Züge zur Charakteristik verwandt sind, das nur nebenbei an dieser Stelle.

Ein unbestrittener Ehrentitel unseres Werkes ist die prachtvolle Milieuschilderung, die trotz ihres Details meisterhaft in Handlung aufgelöst ist. Man kann Otto Ludwig den Begründer des Milieudramas nennen, denn kaum jemals vor ihm ist mit solcher Kraft, mit so unvergleichlicher Frische im Detail der Hintergrund mitgezeichnet worden, von dem sich das erschütternde Seelengemälde abhebt. Das Schaffen Otto Ludwigs zeigt an vielen Stellen, daß er sich Dinge bis zur höchsten Anschaulichkeit vergegenwärtigen konnte, die er niemals gesehen und erlebt hat, wie viel mehr mußte ihm die Schilderung eines Milieus gelingen, das er mit scharfem Auge wohl oft in der Heimat belauscht hat. Der grüne rauschende Wald, mit allem, was in ihm lebte und webte, war ihm ja innig vertraut, er kannte die geheimen Plätzchen, wo uns das Grauen überfällt, er kannte das Getriebe des Försterhauses und seiner Bewohner und ihr Gebundensein an die Mächte der Umwelt. Wir blicken hinein in ein von biblischer Frömmigkeit durchwehtes stilles Familienleben, das hin und wieder gestört wird von dem bärbeißigen Gepolter des Oberhauptes, dessen gutes, kernehrliches Herz aber alle kennen, und das die Kinder abgöttisch lieben. Wir sehen ein wenig damit im Kontraste das Leben im Kaufmannshause Stein. Der hitzige Vater oft im Streit mit dem

Sohn, die Geschäfte geleitet von einem nüchternen, übelwollenden, aber pflichttreuen Menschen, der nur das Wohl der Firma kennt, die, wie er glaubt, mit durch seine Arbeit glanzvoll dasteht: „Die ersten Häuser in Deutschland würden sich's für eine Ehre rechnen, sich mit Stein und Sohn zu verschwägern“ (22, 30). Wir lernen die Gewohnheiten all dieser Menschen kennen, belauschen die beiden Gegner beim Kartenspiel, blicken in das Vorleben des Buchjägers, des Weiler, des ehemaligen Ladenbesitzers; wir sehen den Erbförster als den würdigen Nachkommen seines Vaters und Großvaters, die unter grünen Tannen den Schlaf der Gerechten schlafen. Wir lernen die Anschauungen eines so starren Bauerntypus wie Wilkens kennen, die Abhängigkeit der Familie vom Erbonkel, der als solcher behandelt werden will. Die Wilddiebe geben mit ihren bombastischen Reden den Hintergrund einer wild bewegten Zeit, wo alle Begriffe von gut und böse ins Wanken gekommen sind und Leben und Eigentum nicht mehr sicher sind. Im Walde selbst, der zu allem sein stummes Lied rauscht, lernen wir jedes Plätzchen kennen, besonders den Heimlichen Grund, der ja eine so bedeutende Rolle spielt und der uns deshalb an vielen Stellen genau vor Augen geführt wird.

Hier mag auch der Ort sein, wo der außerordentlichen Vorliebe Ludwigs für das Detail, für die Kleinmalerei gedacht wird. Er hat ja in der unvergleichlichen Frische, mit der die kleinen und kleinsten Züge in den Zusammenhang des Ganzen gewoben sind, nicht seinesgleichen vor ihm. Wir erfahren, ohne daß der dramatische Gang gestört würde, die intimsten und kleinsten Dinge; der beste Teil der Wärme und der erdgebundenen Kraft des Stückes liegt in der epochemachenden Gestaltung des Details, das trotz seiner Fülle nur zu rein dichterischen Zwecken verwendet wird, vor allem zu Zwecken der Charakteristik. Hier zeigt sich wieder der deutsche Charakter der Ludwigschen Kunst. Die Fülle des Details ist ein spezifisch germanischer Zug in der Kunst, einer der Züge, auf die wir eingangs hingewiesen haben. Otto Ludwig erinnert in der breiten, behaglichen Ausmalung des Kleinen an die alten Niederländer, mit denen er überhaupt manches Verwandte hat; zu bewundern bleibt jedoch die Kunst, mit der er tausend Einzelzüge in das Bild gewebt hat, ohne die formale Geschlossenheit zu zerstören. So ruhen alle Motive und Geschehnisse auf breitem Grunde, die strotzende Blutfülle dieser Menschen ist auf die Fülle des Details, des charakterisierenden Details zurückzuführen, das ihren Gestalten die breite Rundung des Leibesumfangs verleiht. Es ist mir leider im Interesse der Ökonomie meiner Arbeit versagt,

auf diese kleinen und kleinsten Züge einzugehen, aber wir würden doch erstaunt sein, wenn wir einmal zusammenstellten, was wir en passant erfahren. Und doch bleibt bei allem der Eindruck der Knappheit, der Prägnanz und Konzentration bestehen.

30. Das lyrische Element.

Hier können wir uns kurz fassen. Das lyrische Element spielt in einem Stücke, das ganz auf dramatische Konzentration angelegt ist, eine geringe Rolle. Aber es fehlt doch nicht ganz wie etwa in Hebbels „Judith". Ein lyrischer Unterton kommt in einigen zarten Metaphern und Gleichnissen zur Geltung, lyrische Weichheit durchzieht deutlich die Reflexion dieser Menschen, die weniger mit dem Kopf als mit dem Herzen denken, und offenbart sich z. B. ganz offen in dem Traum der Marie (S. 70). Auch die Betrachtung der Försterin (S. 76) läßt den lyrischen Ton vernehmlich durchklingen, ebenso der Monolog Roberts (S. 60). Im übrigen verweise ich hier auf das Kapitel, das von der „Stimmung" handeln soll, wo dieser Abschnitt seine Ergänzung durch konkrete Beispiele findet.

31. Das betrachtende Element.

Otto Ludwigs Wesen ging auf vollkommene Objektivität. An einer Stelle seiner „Gespräche mit Josef Lewinsky" hält er einen glühenden Hymnus auf den wahren Idealismus des Dichters: „Der wirkliche Idealist im Drama verschmäht alles, was nicht organisch mit seiner Idee verflochten, was nicht dem Charakter seiner Menschen entwachsen ist; er verzichtet auf jeden Effekt, welcher nur da ist, um für sich zu glänzen; er opfert alles, um seine Idee rein zu erhalten. Und diese Treue für seine Idee, diese Selbstverleugnung der eignen Persönlichkeit, dieser Verzicht auf allen Effekt, der gar nicht zur Sache gehört, das ist Idealismus" (VI, 316). Diesem „Idealismus", der hier gleichbedeutend ist mit höchstem Realismus, hat der Dichter sich ganz zu eigen gegeben. Er hat weder einer abstrakten Idee zum Siege verhelfen wollen, noch sein dramatisches Schiff in dem Sinne mit Gehalt befrachtet, wie dieses Wort gewöhnlich verstanden wird, um auch den Leuten genug zu tun, die nicht wissen, worauf es im Drama ankommt, und die da meinen, den Gehalt wie mit einem Schaumlöffel abschöpfen zu können. Aber trotz des Dranges nach Lebenswahrheit und Objektivität war Otto Ludwig nicht einseitig genug, nun alle Reflexion aus seinem Stück zu verbannen. Er hat sich über ihr Wesen und ihre Berechtigung im Drama an verschiedenen Stellen seiner Studien ausgelassen

und sehr schöne Worte darüber gefunden, die wir, da seine Meinung mit seiner Praxis zusammenfällt, hier teilweise wiedergeben. V, 166 f.: „Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion auch objektiv angenommen unbedingt notwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken, wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie und schützen uns zugleich vor ihrer Übermacht". Und wie er die Reflexion künstlerisch angewandt haben will, zeigt ein Vergleich zwischen Shakespeare und Schiller (V, 282 f.): „Das unterscheidet Schiller von Shakespeare, daß bei Schiller wie absichtlich die Form mehr rhetorisch im eigentlichen Sinne als mimisch-rhetorisch ist. Er mag nicht, daß eine seiner Reflexionen verloren gehen solle, sie stehen in seiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefsinnigste nur wie ein verlorener Naturlaut, als Welle in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Seine Personen machen die Reflexionen, die jeder andere an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zustand, in dem sie diese allgemeinsten Reflexionen machen, gibt ihnen einen durchaus individuellen Körper. . . . Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur nicht das Dröhnen des Prägestockes".

Auch bei Ludwig erscheinen die Reflexionen als „Naturlaute", die scheinbar absichtslos aus der Tiefe des leidenschaftlich bewegten Herzens hervorklingen. Nirgends hemmen sie die Gewalt ursprünglicher Leidenschaft, nie wirken sie durch Raffinesse erkältend. Die meisten Menschen seines Stückes, besonders der Erbförster, sind tiefer angelegte Naturen; daß sie sich Gedanken machen, ist nur natürlich. Das moderne naturalistische Drama hat in seinem extremen Naturalismus in Sprache und Charakterdarstellung sich den Weg zu echtem Pathos und über das Alltagsleben hinausreichendem Gehalt freiwillig versperrt. Otto Ludwig hat trotz seines Realismus das künstlerische Maß nie überschritten; mit dem dramatisch-theatralischen Gehalt seines Stückes und der Lebenswahrheit seiner Charaktere ist sein Gehalt nicht erschöpft, er hat sich gleichweit fern gehalten von Hebbelscher zugespitzter Problemdichtung und naturalistischer Plattheit.

Wo nun der Dichter Betrachtungen bringt, sind sie aufs engste mit dem Zusammenhang des Ganzen verbunden, sie sind

überall höchst individuell, und sie fließen aus Charakter und Situation wie mit Notwendigkeit heraus. Aber das ist nicht ihr einziger Ruhm, sondern die Reflexionen des „Erbförsters“ sind ebenfalls voll dramatischen Lebens und oft sehr anschaulich. Die auffälligsten dienen dazu, den Hauptcharakter, den des Erbförsters, und seine ganze Kompliziertheit zu enthüllen. Seine lange Rede auf S. 46 gilt seiner Ehre. Alles was sonst tief in seinem Innern ruht, kommt an die Oberfläche; es wankt ja der Grund, auf den seine ganze Natur gebaut ist, da muß er reden. So auch S. 78. Der Bibelspruch: „Es soll einerlei Recht unter euch sein“ löst ihm die Zunge, und nun sprudelt er hervor, was er über das Recht denkt. Immer und immer wieder sagt er dasselbe, eine Tautologie folgt der andern: „Mit ihren heimlichen Karten haben sie's verabert und verwennt, in ihren dumpfen, staubigen Stuben da ist's krank und stumpf geworden, und ist's welk geworden, sodaß sie's kneten können, wie sie wollen; und nun muß besiegelt werden und muß verbrieft werden, was recht ist, sonst soll's nicht recht sein . . .“ usw.; immer ist es ihm noch nicht genug, ein längeres Satzungeheuer kommt im „Erbförster“ nicht vor. Wie originell und charakteristisch ist diese Sprache, wie fühlt man den Pulsschlag einer durch und durch ehrlichen, ursprünglichen Natur. Es ist ganz so, wie Ludwig es bei Shakespeare gefunden hat: „Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug, er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe . . . Kurze Sätze nehmen immer Anlauf zu einem längeren, als wenn das Übermaß von Atem, das die Lunge unfähig machte, erst hinweggestoßen werden müßte, oder wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann . . .“ (V, 133). Oder wenn der Erbförster in schmerzlichen Spott ausbricht, als er hört, daß ihn seine Frau verlassen will (S. 72). Er philosophiert über die Treulosigkeit der Welt, aber nicht abstrakt mit dürren Worten. Nein, er klammert sich an das packende konkrete Beispiel von Nero, der „Bestie“, die treuer ist, als die Menschen sind, und auch hier kann er von dem einen Worte, das er immer wieder vorbringt, nicht los. Das sind wirklich Naturlaute, die uns den Jammer einer tief verwundeten Seele enthüllen. Die Wirkung ist hauptsächlich erreicht durch die Mittel der Wortwiederholung, der Antithese und rhetorischen Frage. Auch die letzte verzweifelte Rede (S. 102 f.), die ein merkwürdiges Gemisch von Phantastik und Reflexion darstellt, ist fast durchweg natürlich und vollkommen glaubhaft aus Charakter und Situation heraus-

geflossen. Nur die letzte Ausmalung des Bildes, die sich wie gezeigt an Bürger anlehnt, wirkt als zuviel.

Inhaltlich sehr im Gegensatz zu den Reflexionen des Erbförsters stehen die der Wilddiebe, die in ihrer grotesken Komik sehr gut die revolutionäre Verwirrung dieser Menschen erkennen lassen. Sie dienen, abgesehen von ihrem Milieuwert, zur Motivierung des Verbrechens, das dann Lindenschmied an dem Buchjäger begeht. Zu bewundern ist auch hier die individuelle Ausdrucksweise, die aus jeder Reflexion ein Kabinettstück der Charakteristik macht.

Neben diesen sehr individuellen Reflexionen wäre noch einer Anzahl von verallgemeinernden Urteilen, Sprichwörtern und Sentenzen zu gedenken, die nicht allzu selten sind, denn es ist ja recht volkstümlich, die Urteile zu verallgemeinern und in jedem Einzelfall einen typischen Vorgang zu sehen. Auch diese kurzen Reflexionen und Sentenzen sind sehr charakteristisch im Munde dieser Leute. Nirgends bieten sie sich aufdringlich als goldene Äpfel in silberner Schale dar, die Weisheit des Dichters bleibt aus dem Spiel. Aber sie sind gerade deshalb von besonderem Reiz. Zur Ergänzung seien einige angeführt, obgleich es eigentlich unangemessen ist, sie aus dem Zusammenhang zu reißen.

16, 1 f. Försterin: „Glück ist wie Sonne. Ein wenig Schatten muß sein, wenn's dem Menschen wohl werden soll".

21, 4 f. Förster: „Die Frau kann ein Engel sein, der Mann aber muß thun wie ein Bär".

21, 9. Förster: „Entweder er zieht sie sich, oder sie zieht sich ihn".

29, 19. Förster: „Der redliche Mann geht vor den Diener".

39, 26 f. Pastor: „Der Besonnenheit wird es verwünscht schwer für die Schulden einzustehen, die die Hitze gemacht hat".

42, 28 f. Weiler: „Sowie's heißt Mann und Frau, Herr und Diener — dann ist Lieb und Freundschaft heidi!"

75, 24. Förster: „Besser den Tod trinken, wie als ein Schurke leben".

Der Bauer Wilkens liebt die Sprichwörter: „Wo der Bauer nicht muß, da regt er nicht Hand und nicht Fuß" (29, 8 f.). „Wes Brot ich esse, des Lied ich singe" (29, 15). Auf die oft sehr schönen kurzen Reflexionen, die, meist an Gleichnisse gebunden, ein tiefes Innenleben dieser Menschen verraten, will ich nicht weiter mehr eingehen. Ein Beispiel sei zum Schlusse angeführt. 15, 28 ff. sagt die Försterin: „Das ist die Angst, die man im Frühjahr hat, man weiß nicht woher? und nicht warum? Und im Frühjahr weiß man doch, daß es immer noch schöner

werden muß und fürchtet sich doch. Man fürchtet sich eben vor dem Glück".

32. Die Stimmung.

Im Anschluß an die voraufgegangenen Kapitel sei im besonderen noch eines für Otto Ludwig dichterisches Schaffen sehr charakteristischen Kunstmittels gedacht: des Stimmungselementes, das wie ein feiner Nebel über dem ganzen Stück liegt. Es muß eigentlich wundernehmen, diese Kunst in so faszinierender Weise bei einem Dichter ausgeprägt zu finden, dessen Sinn so stark nach Charakteristik und dramatisch-theatralischer Wirkung strebte. Aber dieses neue Rätsel der so reichen und vielseitigen Veranlagung Ludwigs findet seine Lösung durch den abermaligen Hinweis auf die Mischung der plastischen und malerisch-musikalischen Elemente in seiner Natur. Wir haben schon darauf hingewiesen, wie sich ihm die farbige Stimmung eines Bildes gleichsam vom Bilde ablöst und wie seine Organe überhaupt an der sinnlichen Macht und dem Stimmungsreiz der Dinge hafteten. Diese Stimmungsgewalt verleiht schon einem Stücke wie der „Pfarrrose" den intimsten Reiz, im „Erbförster" ist sie dann mit noch größerer Kunst zur Wirkung gekommen.

Alfred v. Berger sagt auf S. 57 seines Buches „Über Drama und Theater" von der „Poesie der Illusionskunst", die ihm gleichbedeutend mit „Stimmung" ist: „Ihr feinster Triumph ist es, wenn die Menschen und Vorgänge des Dramas aus der Stimmung des räumlichen und gesellschaftlichen Milieus hervorzuwachsen und nur die Artikulation dieser Stimmung für Auge und Ohr zu bedeuten scheinen. Der erste deutsche Dichter, der für diese Art Poesie, deren Blüte die Stimmung ist, ausgebildeten Sinn hatte, war Otto Ludwig. In seinem Erbförster scheinen die uralten Buchen und Tannen seines Forstes menschliche Gestalt angenommen zu haben, ihr Wesen redet aus seinem Charakter". Und Wilhelm Schmidt bezeichnet geradezu als Thema des „Erbförsters": „die verwirrende Gewalt, die vom dunklen Dickicht ausgeht auf das Gemüt des Menschen" (S. 10). Wenn auch diese Bemerkung sehr zugespitzt ist und richtig verstanden werden will, so ist es doch erstaunlich, mit wie großer Kunst das geheime Weben der Mächte der Umwelt, die das Handeln der Menschen mitbestimmen, in den Bereich der Seelendarstellung hineingezogen worden sind. Ganz unauffällig, in indirekter Darstellung spricht der Wald, die Natur ihr großes Wort mit, die Menschen, die absichtlich ein Schimmer von Aberglauben umweht, hineinziehend in ihren Bann.

Erstaunlich bleibt vor allem die Kunst, mit der die unheilschwangere und gewitterschwüle Grundstimmung von Anfang bis zu Ende festgehalten worden ist. Ich kann denen nicht zustimmen, die den Anfang des „Erbförsters“ lustspielmäßig finden, und muß hier sogar den Dichter gegen sich selbst in Schutz nehmen. Das Unheimliche des Kommenden kündigt sich dem feineren Gefühl vernehmlich genug an, ein drückender Atem weht schwerlastend schon durch die ersten Szenen. Schon im ersten Auftritt äußert Marie ihre bedrückte Stimmung, und im zweiten fallen die öfters zitierten Worte der Försterin: „Das ist die Angst, die man im Frühjahr hat, man weiß nicht woher? und nicht warum . . .“ Das heitere Element ist ein ästhetisch sehr anregendes Kontrastmotiv und entspricht nebenbei vollkommen der Lebenswahrheit. — Diese Stimmung bildet dann durch das ganze Stück hindurch eine wundervolle Steigerung. Trotz aller feinen Retardationen und Paraphrasierungen ins Schwermütige und Gemütvolle immer der dunkle, brausende Grundakkord des düsteren, unabwendbaren Verderbens, bis dann nach Ludwigs Absicht mit allen Mitteln, selbst denen künstlerisch gewollter Verschwommenheit, die Stimmung des „Furchtbar-erhabenen“ erreicht ist, in der er ja Meister war, wie besonders die „Makkabäer“ und „Zwischen Himmel und Erde“ zeigen. Dieser Stimmungszauber ist zum größten Teil gebunden an das erzählende, beschreibende und reflektierende Element, seine schönste Blüte erreicht er hauptsächlich durch Personifizierungen, Symbole und Metaphern, im übrigen sprudelt natürlich der Quell der Apperzeptionsformen hier besonders reich und innig.

Ludwig hat es von Anfang an verstanden, auch den szenischen Apparat den Zwecken der Stimmung dienstbar zu machen, ja man kann sagen, daß alle Bühneneffekte, die er aufwendet, in erster Linie diesem Ziele gelten und erst in zweiter Linie der effektvollen Theatralik. Die Natur muß den symbolischen Takt schlagen zu der Melodie in der Seele seiner Menschen. Es ist sehr interessant, sich die Dramen Ludwigs auf ihre Bühnenanweisungen hin anzusehen. Hier zeigt sich der geborene Regisseur, der alle Kräfte der Bühne am großen Ganzen mitwirken läßt. Er hält es mit dem Theaterdirektor im „Faust“:

„Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden
An Tier und Vögeln fehlt es nicht“.

Otto Ludwig liebt nicht so sehr den hellen Tag als Dämmerung und Nacht. Das kleine Himmelslicht, der Mond, spielt in den meisten Dramen eine Rolle, seinen seelenbezwingenden Schimmer liebt er wie Goethe, er hat ja mit zwanzig Jahren schon sein schönes „Lied an den Mond“ gedichtet, das zwar wie Lenaus „Das Mondlicht“ Goethes Vorbild nicht verleugnet, aber dennoch tief empfundene, aus dem Herzen quellende Poesie ist. Aber auch die Sturmgewalten des Himmels, Donner und Wetterleuchten, Regen und Wind, spielen zum Tanze auf, und die Wirkung dieser Gewalten wird unterstützt durch die bewußte Wahl stimmungsvoller, meist grausiger Örtlichkeiten; der Kirchhof mit den Leichensteinen, unheimliche Plätze im Walde, Grabgewölbe usw. sind beliebte Schauplätze. Auch darin äußert sich Ludwigs malerisches Verlangen, überhaupt eine echt nordische Phantasie. Wie an anderen Stellen so auch hier zeigt der Dichter die Verwandtschaft mit einem Bürger und mit dem ganzen Spannungs- und Stimmungsreiz des Schicksalsdramas, dessen Vorzüge zu wenig beobachtet zu werden pflegen und das nicht umsonst mit solcher Gewalt die Zeitgenossen in seinen Bann gezogen hat.

So spielt denn auch der „Erbförster“ hauptsächlich zur Dämmerung und Nachtzeit, das einsame Försterhaus mitten im Walde, die Grenzschenke und der Heimliche Grund sind die Schauplätze, wo sich die Geschicke der Hauptpersonen erfüllen.

Wie innig die Naturbeseelung zur Stimmungsmalerei beiträgt, mag folgendes Beispiel zeigen. Weiler schildert den Kampf im Heimlichen Grund (84, 33 ff.): „. . . der Riemen leuchtete ordentlich wie ein Notzeichen durch die Dämmerung. Das klang schauerlich, wie das Eisenzeug an der Flinte über die Klippen herunterklapperte und die Leiche nach durch die Büsche knickte und schleifte, bis der Bach unten aufklatscht, als führ' er vor Schrecken zusammen. Und wie es nun so kurios still wurde darauf, als müßt' es sich selber erst besinnen, was doch passiert wär'; da war's, als jagte mich einer“. Eigentümlich stimmungsvoll wirkt es, wenn es dann weiter heißt: „. . . Dort, wo der Bach in Felsstücken spektakelt. . . . Da hantiert der Bach mit einem bunten Lumpen“. Wie hier das Grauen mit unsichtbaren Armen die Hand nach uns ausstreckt, so auch, wenn nach des Försters Tat ein Schwarm Eulen auffliegt und krächzt: „Das war als sagten sie Amen . . .“ (95, 26).

Wie der Himmel mit seinen Gewalten die Ereignisse in der Seele dieser Menschen begleitet, zeigt folgendes Beispiel, das auch gleichzeitig zeigen mag, wie schlicht dieses Mittel in die Handlung eingeflochten wird. Weiler kommt, um den Mord an

Andres dem Förster zu melden, will aber nicht mit der Sprache heraus, da sagt ihm der Förster: „Habt Ihr was, so seid nicht wie ein Gewitter, das stundenlang steht“. Drauf Weiler (nach dem Fenster zeigend): „Da unten überm Lautenberge kommt eins herauf. Die Kibitze kreischten so ängstlich. Dacht's vorher. Es war zu schwül. Ulrich (kommt zu ihm), vor einer Stunde ist einer erschossen worden“ (83, 12 ff.).

Eine sehr eindringliche Stimmungsgewalt liegt ferner über folgenden Stellen, die alle den Zweck haben, die Ahnung des kommenden Unheils zu erwecken. 93, 1 ff. sagt die Försterin, als der Förster jemand am Fenster glaubt: „Das ist der alte Rosendorn draußen, der immer so ängstlich nickt und ans Fenster pocht, als hätt' er Unglück zu verhüten und niemand hörte auf ihn“. Ahnungsvolle Furcht vor dem nahenden Unglück weht dann durch den Traum der Marie, der in zarter Lyrik ausklingt in die Worte: „. . . Drüben im Dorfe läuteten sie, und das Singen der Vögel, das Zirpen der Grillen, die leise Abendluft in den Weiden über mir, das alles war wie ein Wiegenlied. Und der Rasen sank mit mir tiefer und immer tiefer, und das Läuten und Singen klang immer ferner — der Himmel wurde wieder blau, und mir wurde so leicht — so leicht“ (70, 14 ff.). In diesen Traum klingen die Erinnerungen aus der „Pfarrrose“ hinein, wo Rose, nachdem sie das Gift getrunken hat, das ihrem qualzerrissenen Herzen Ruhe und Frieden bringt, sich ganz ähnlich äußert. Auch hier ist wieder das Fortschreiten des Dichters zu schlichterer Einfachheit zu erkennen: „Und seht ihr das Morgenrot und die schimmernden Regenbogen, die in den Bäumen hängen? Und die Luft so süß. Das Klingen durch die Blätter als wären's lauter Äolsharfen . . . Arm in Arm wenn wieder die süßen fernen Glocken klingen wie jetzt, und das Herz schwillt heller und heller . . . Wird dir so frei wie mir? . . . Die Luft so weich — der Himmel so blau . . .“ (III, 552). Sehr stimmungsvoll sind auch gewisse Stellen in der Betrachtung der Försterin (S. 76): „Und vom Wald Abschied nehmen, der den ganzen Tag so grün zu allen Fenstern hereinguckt. Wie still's uns vorkommen wird, wenn wir das Rauschen nicht mehr hören und den Vogelgesang und den Axtschlag hallen den ganzen Tag. Und die alte Schwarzwälderuhr — so ging sie schon, wie ich noch eine Braut war, und nun bist du schon eine gewesen . . . Ist das das Leben? Ein ewig Abschiednehmen?“

Hier ist die wehmütige Resignation der nun bald heimatlosen Familie in einem feinen Stimmungsbilde festgehalten. — Ferner sei noch hingewiesen auf 90, 10 ff. und 91, 13 ff. und noch einmal auf jene bekannte Stelle: „Und wo er's tat, da sitzt er

wimmernd die Mitternächte hindurch mit seinen glühenden Augen und seinem weißen Bart; und da kühlt kein Lüftchen, und da fällt kein Tau und kein Regen; da wachsen giftige Blumen, das ist verflucht wie er selbst. Und das Tier, das sich hin verirrt, brüllt vor Angst, und den Menschen rüttelt's wie ein Fieber . . ." (102, 31 ff.).

Im übrigen ist es natürlich nicht möglich, auf alle Stellen einzugehen, die für Stimmungswerte in Frage kommen, die Stimmung ist eben auch da vorhanden, wo sie nicht wie in diesen Fällen mit Händen zu greifen ist.

B. Die dramatischen Ausdrucksmittel.

33. Der Monolog.

Die moderne realistische Dramentechnik Ibsens und Hauptmanns hat den Monolog als unrealistisch verworfen und fast ganz auf Monologe verzichtet. Wenn er überhaupt vorkommt, ist er psychologisch begründet durch die Situation oder den Charakter des Monologisierenden. Ludwig war grundsätzlich anderer Ansicht. Realist vom Scheitel bis zur Sohle, hat er doch am Monolog festgehalten und in ihm einen wesentlichen Bestandteil des Dramas gesehen. Hier mag ihn die Ehrfurcht vor Shakespeare und die Erinnerung an so manchen herrlichen Monolog dieses Dramatikers verhindert haben, den Bruch mit der Tradition zu vollziehen. Niemand hat schärfer Monologe von der Art des Tellmonologs verurteilt, der gar zu wenig durch den Charakter des Tatmenschen Tell begründet ist. Ludwig wies dem Monolog, wie wir noch sehen werden, eine bestimmte Rolle zu. Wenn der Dichter die überlieferte Anschauung vom Monolog zu der seinigen machte, so wird uns doch eine Betrachtung der Monologe im „Erbförster" zeigen, daß sein scharf ausgeprägtes realistisches Gefühl ihn vor Stillosigkeiten bewahrt hat. — Es fragt sich überhaupt, ob die prinzipielle Vermeidung des Monologs im realistischen Drama nicht als extrem naturalistisch zu verwerfen ist. Ganz abgesehen davon, daß es nicht wenig Menschen gibt (meist solche von starkem Innenleben), die mit sich sprechen, wenn sie allein sind, vermag ein maßvoller und lebendiger Monolog, dem die technische Kunst des Dichters die Unwahrscheinlichkeit genommen hat, auch im realistischen Drama von Bedeutung sein. Von jeher hat der Monolog große künstlerische Werte gehabt, deren Übertragung auf das realistische Drama in weiser Modifizierung als nicht ausgeschlossen erscheint.

Ludwigs Standpunkt gibt folgende Stelle seiner Studien (Bd. 5 S. 534) wieder: „Wie sehr man über das Wesen des Dramatischen im Irrtum ist, kann die jetzt geltende Regel zeigen: so wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größern Mißverstand geben als diesen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog so wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatisch Belebende, also das eigentlich Dramatische sind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne". Dramatisch ist der Wille und der ihn begleitende Affekt, und Ludwig kommt zu seiner auf den ersten Blick überraschenden Behauptung durch seine in Wahrheit echt dramatische Auffassung des Monologs, die in ihm eines der stärksten Mittel zur Ausmalung des Affektes sieht. Er sagt über die Behandlung des Monologs bei Shakespeare (Bd. 5 S. 143) und gibt damit seine eigene Meinung wieder: „In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung; deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich regeneriert; er malt aus, was geschah, was er tun will ... Die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach". — Minde-Pouet hat in seinem Buche über Kleists Stil (S. 19) mit Recht darauf hingewiesen, daß Kleists Monologen das psychologisch-raisonnierende Element fehle. Das ist gewiß dem Tellmonolog gegenüber ein Vorteil. Aber das Vorhandensein des reflektierenden Elements braucht kein Fehler zu sein. Bei Ludwig spielt es in den Monologen, deren Betrachtung wir uns nun zuwenden wollen, seine bestimmte, aber psychologisch wie dramatisch unanfechtbare Rolle.

Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über; dieses alte Wort bewahrheitet sich in den Monologen des „Erbförsters". Der Dichter verzichtet auf lange, kunstvoll gegliederte Reden, die uns Absicht und Psychologie des Monologisierenden enthüllen sollen, seine Monologe sind durch die Situation gerechtfertigt und im Grunde nichts weiter als die „lauten Atemzüge der Seele", wie Hebbel den Monolog genannt hat. Zu unkünstlerischen Effekten hat er den Monolog nirgends benutzt, die Selbstgespräche sind immer kurz und schlicht und von dramatisch-technischer Meisterschaft.

Es ist charakteristisch für den Wert, den Ludwig dem Monolog beilegt, daß er den 2. Akt mit einem Selbstgespräch Steins beginnen läßt. Der Konflikt hat soeben stattgefunden, und Stein sitzt allein im Zimmer, eine Beute seiner Selbstvorwürfe, die ihn hin und her werfen. Sehr lebendig wird der kurze Monolog durch das Auf und Ab des Willens, der einmal

vom Stolz, dann wieder von der Gutherzigkeit getrieben, hierhin und dorthin will.

Dramatisch sehr lebendig wird das innere Auf und Ab durch ein äußerliches abwechselndes Stehen und Setzen illustriert. Die Form ist ebenfalls trefflich. Kurze Ausruf- und Fragesätze. Vom Epilemma, das diesen Monolog natürlicher macht, haben wir schon gesprochen, auch schon von der Apostrophe an sich selbst:

„Alter Sprudelkopf".

Dramatisch sehr spannend ist es nun, wie in diese Situation ein anderer Hitzkopf hineinprallt, Robert, der sich um sein Glück betrogen sieht.

Der zweite Monolog tritt dann sofort nach Roberts sehr erregtem Abgang ein (S. 37). Stein ruft ihm anfangs noch nach und kommt so ganz von selbst von neuem in einen Monolog hinein, den aber gleich darauf der Pastor unterbricht.

Auch das kurze Selbstgespräch Möllers (S. 40) gibt Überlegungen nach der Tat, keine Entschlüsse, die der Dichter auf diese dramatisch unzulängliche Weise dem Zuhörer hätte vermitteln können. In dem Selbstgespräch Roberts (S. 60) kommt seine träumerische Natur sehr schön zur Geltung. Wir haben ja schon an anderer Stelle davon gesprochen. Er verliert sich in Gedanken und malt sich die Zukunft aus. Gewiß, eine moderne Technik hätte Robert lieber schweigend auf die Rückkehr der Kathrine warten lassen und dafür umständliche Bühnenanweisungen gegeben, wie der Schweigende sich zu verhalten hat. Aber das innere Glücksgefühl Roberts mußte in Worte gekleidet werden. Der Affekt strömt in polysyndetischer Form ungehindert aus, gerade als wenn er die Gelegenheit herbeigewünscht hätte, allein zu sein, um seinem Herzen Luft zu machen. Der Monolog ist ein einziger freudig-hoffnungsvoller Ausruf. Sehr effektvoll ist es dann, wie plötzlich der Schuß, der den Buchjäger niederstreckt, in diese Ruhe hineinknallt. Von träumerischer Vergessenheit wird Robert sofort zu schnellster Aktivität getrieben. Auch hier folgt dann ein weiterer kurzer Monolog sofort nach der Tat (S. 62). Robert, noch ganz unter dem Eindruck des Geschehenen, macht sich die Umstände noch einmal klar, die für Andres' Schuld sprechen; auch hier ist die Situation ganz danach angetan, auch hier die kurze, ruckartige Ausdrucksweise — wieder eine Apostrophe an sich selbst:

„Steh fest, Robert, hier gilt's das Äußerste".

Auch der 5. Akt (S. 90) beginnt mit einem Monolog. Und hier tritt ein Neues von großer Wirkung hinzu, was gerade durch das Alleinsein mitbedingt ist: die Stimmung. Schon Roberts

träumerische Versunkenheit hatte Stimmungswerte. Otto Ludwig gibt ausführliche szenische Anweisungen. Durch den Laden dringt der Schein des Wetterleuchtens. Es ist Nacht. Man sieht die Försterin in die Kammer Mariens leuchten. Sie ist zuerst stumm. Dann löst ihre Angst sich langsam in Worte auf. Wieder ist der Monolog ein einziger, diesmal banger Ausruf, eine bange erwartungsvolle Frage. Diese bange, unheimliche Stimmung, die alle Reize entsetzlich schaudervoller Furcht hat, breitet dann ihr Netz weiter. Sie wird an einen weiteren Monolog der Försterin geknüpft (S. 91). Auch hier wuchtige polysyndetische Ausrufsätze, bis dann bleich und verstört der Förster eintritt und das Rollen der Begebenheiten dumpf grollend dem Ende zueilt.

Es ist noch kurz des Beiseitesprechens zu gedenken. Hier zeigt es sich, daß Ludwig durchaus realistisch gesinnt ist. Nur an drei ganz unauffälligen Stellen wird dem Publikum etwas zulieb gesagt: 22, 33 ff.; 92, 26; 93, 4 f.

34. Der Dialog.

Wenn Ludwig in der Bewertung und Behandlung des Monologs im wesentlichen der Tradition folgt, so löst er sich in der Auffassung und Technik des Dialogs von allen Vorbildern und schlägt Wege ein, die unmittelbar auf das moderne realistische Drama führen sollten. Die epochemachende Bedeutung dieses bahnbrechenden Schrittes ist um so bewundernswerter, als er im „Erbförster“ eine großartige Höhe der Vollendung erreicht, ist um so erstaunlicher, als ihm eigentlich alle Vorbilder gefehlt haben. Der einzige, der in Betracht käme, Heinrich v. Kleist mit seinem schon hochentwickelten Dialog, hat nicht auf ihn einwirken können, da Ludwig dessen Werke nach eigener Aussage erst sehr spät kennen lernte. Nein, die Grundlagen zu diesem Schritte lagen in Ludwigs Natur begründet. Schon in seinen ganz frühen Singspielen wollte er ja die Menschen volkstümlich-charakteristisch und individuell sprechen lassen; Ludwig hat das Beste seiner Kunst — wie jeder Bahnbrecher — aus der scharfen Beobachtung der Natur gezogen, die ihm von Anfang an als die Nährmutter aller Kunst erschienen ist. Shakespeare, in dessen Technik er ja so tief eingedrungen ist, mußte an dieser Stelle überwunden werden. Die einzigartige Kunst des großen Dramatikers, die in einer wunderbaren Verschmelzung von Realismus und Idealismus gipfelt, war nicht zu kopieren, konnte ihm, was den realistischen Dialog anbetrifft, nur in wenigem Ratgeber sein. Shakespeare löst seinen Menschen die

Zunge; nicht was sie in Wirklichkeit unter denselben Umständen gesagt haben würden, sprechen sie aus, nein, ihre Sprache ist höchste Stilisierung auf Grundlage des Lebens. Shakespeare ist ein Meister in der Kunst des Unaussprechlichen; die Gefühle, die den Menschen stumm machen, finden bei ihm den vollendetsten Ausdruck; ein Gott gab seinen Menschen zu sagen, was sie leiden, wo der Mensch des realistischen Dramas in seiner Qual verstummt. Bei ihm sind die Naturlaute des Herzens zur höchsten, klarsten Poesie verklärt worden. Diese Sprache wirkt so selten unecht, weil die Stilisierung wie mit Naturnotwendigkeit auftritt.

Man kann nicht sagen, daß Ludwig zu sehr Realist gewesen wäre, als daß er seine Menschen anders hätte sprechen lassen, als sie es wohl im Leben getan hätten. In den „Makkabäern" ist ja die Sprache viel stilisierter und erinnert zuweilen an den Prachtmantel Shakespearscher und Schillerscher Diktion. Aber in unserem Stücke mußte ihm die Wiedergabe eines realistisch treuen Dialogs schlechterdings das höchste Ziel sein. Denn diese Handlung mit ihren in unheimlicher Lebendigkeit mit allem Detail erschauten Menschen, die mit allen Fasern in einem volkstümlichen Naturalismus wurzeln, forderte ihn unbedingt. Niemand wird verkennen, daß es viel schwerer war, einen Dialog, wie ihn das Leben geboten zu haben scheint, aufzubauen und doch all die tausend Beziehungen und Zusammenhänge, die das Stück fordert, in ihm zu verankern, als mit den bauschigen Falten einer unindividuellen Prachtsprache alles gleichmäßig zu bedecken. Denn hier mußte sich hinter scheinbar völliger Absichtslosigkeit, hinter behaglichster und freister Nachlässigkeit des Lebens die absichtsvollste Bewußtheit des gerade auf sein Ziel lossteuernden Dramatikers verbergen; hier war nicht der gerade Weg der beste, sondern der, dessen Biegungen das Ziel verhüllen. Das Streben des Dichters ging also auf einen vollkommen natürlichen Dialog, ihn suchte er mit allen Mitteln zu erreichen. Die formale Unvollständigkeit der Sätze spielt dabei natürlich eine wichtige Rolle, Ellipse und Aposiopese treten in weitgehendem Maße auf, um den Eindruck des Lebendigen zu erwecken; zuweilen ist der Satz so unvollständig, daß sich der Sinn nur eben ahnen läßt, hauptsächlich in dem Falle, wo einer dem anderen in die Rede fällt. Wir haben schon von der Vorliebe Ludwigs für kurze Hauptsätze gesprochen, die dem Stil den markigen Charakter verleihen; die grammatische Unvollständigkeit der Sätze, die oft sehr weit geht, verstärkt diesen Charakter ungemein. Alles Überflüssige ist weggelassen; diese Menschen scheinen mehr oder weniger alle vom Erbförster ihr Gesetz zu empfangen; sein Geist, der über dem Stück waltet, zwingt sie zu kurzer Rede und

schneller Tat. Ein gutes Bild dieser Eigentümlichkeiten gibt gleich der Anfang. Zu wahren Kabinettleistungen, die in der dramatischen Literatur nicht ihresgleichen haben, erheben sich dann gewisse Szenen, von denen noch zu reden sein wird, da sie auch sonst alle Mittel einer hochentwickelten Dialogtechnik aufweisen. So z. B. die Spielszene zwischen Stein und dem Förster. Man sehe sich den Anfang an:

„Försterin: Aber nun dächt' ich —
Förster: Noch einmal herum.
Försterin: Fertig wär' alles —
Förster: Der Pastor —
Försterin: Mit dem Frühstück sollten wir nicht auf ihn warten, hat er sagen lassen. Aber Punkt elf käm' er zur Verlobung.
Förster: So setzt Euch und eßt." (24, 21 ff.)

Kaum ein Satz wird in der ganzen Szene zu Ende gesprochen, man glaubt nicht, wie es möglich ist, mit so wenig Worten den Dialog weiterzuschieben. Die Aposiopese besonders wird virtuos gehandhabt. Jede Seite bietet Beispiele. Allerdings hält er doch ein gewisses Maß ein. So läßt er nur einmal mitten im Wort abbrechen, aber dann auch besonders wirkungsvoll. Die Försterin spricht an einer Stelle, wo die Stimmung des Grauens mit allen Mitteln vorbereitet worden ist, vom Heimlichen Grund, der mittlerweile die grausige Tat des Försters gesehen hat: „Es soll ein böser Fleck sein dort. Da hat einer einen andern umgebr —" (93, 23). Hier ist es geheime Furcht und die Ahnung des Geschehenen, die sie das Wort nicht aussprechen lassen, alle Arten von Gemütsbewegungen werden ja durch die Aposiopese illustriert. Zuweilen ist sie eng mit der Anakoluthie verknüpft. Man fängt einen Satz an, bricht ab und fährt dann anders fort. Ein schönes Beispiel bietet die Erzählung Weilers von dem Kampfe im Heimlichen Grund: „Und nun piff paff — zwei Schüsse hintereinander. Dem auf dem Felsen seiner pfiff zwischen dem Robert und mir in die Büsche hinein. Aber dem Ulrich seiner — Ulrich; ich hab' manchen Schuß gehört, aber so keinen, man konnt's dem Blei anhören, es witterte Menschenleben" (84, 23 ff.). Der Erzähler sieht den Vorgang so lebhaft vor sich, daß ihm plötzlich, als sähe er die Kugel anschwirren, die Zunge stockt und er nun sein Gefühl in einem andern Rhythmus ausströmen lassen muß. Beispiele zu häufen hat auch an dieser Stelle wenig Wert, da man ihnen auf Schritt und Tritt begegnet. Alle diese Mittel gehen auf Lebendigkeit und Natürlichkeit, sie werden aber vor allem unterstützt durch die Wortaufnahme, die meisterhaft und außerordentlich mannigfaltig verwendet ist.

Dies Mittel ist ungemein charakteristisch für den Dialog des „Erbförsters“. Ganze Strecken wird er nur durch die Wortaufnahme weitergeführt. Vom einfachen Aufgreifen bis zum Hin- und Herwerfen des Wortes gibt es mannigfache Stufen. Die Wortaufnahme braucht nicht immer, wie es in vielen Fällen geschieht, so weit getrieben zu werden, daß die letzten Worte aufgegriffen werden. Die Anknüpfung kann loser sein, oft durch ein einzelnes Wort, wenn nur der Gedanke des Sprechenden aufgegriffen und weitergeführt wird. Der Zweck dieses Mittels liegt ja in der Erreichung eines vollkommen natürlichen Gespräches, das diesen Namen verdient. Darin liegt Otto Ludwigs ganz besondere Meisterschaft. Mit Recht hat er Hebbel den Vorwurf gemacht, daß seine Personen weniger miteinander als zueinander sprechen, sie halten Reden aneinander; wie es Ludwig ausdrückt: „Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex“ (Bd. 5 S. 358). Es bleibt immer und immer wieder zu bewundern, wie die Personen sich scheinbar treiben lassen, wie der Dichter hinter dem Schein behaglichsten Sichgehenlassens sein Ziel auf dem schnellsten Wege erreicht. Man knüpft fast stets an die Worte, an die Gedanken des Sprechenden an und sagt doch nur das, was mit der Schlagader des Stückes in Verbindung steht. Trotz der häufigen Verwendung der Wortaufnahme verfällt der Dichter nirgends in Zwang und Willkür. Bei den Formen der Wortwiederholung haben wir schon angedeutet, daß die Wortaufnahme oft eine Reihe von Wortwiederholungen im Gefolge hat. Der Vorgang wird durch das Aufgreifen eines frappanten Wortes oft viel lebhafter, die Wortwiederholungen fließen dann wie von selbst aus dem lebendig bewegten Gemüt, alle Willkür ist ihnen genommen, sie wirken wie die Natur selber. So im folgenden Beispiel. Möller hat dem Förster seine Absetzung angekündigt und fragt ihn nun zum letztenmal, ob er nachgeben wolle: „Also Sie wollen nicht? Rund heraus: Sie wollen nicht?“ Und nun nimmt der Förster das Wort auf: „Wenn's Ihnen noch nicht rund genug war, nein! Runder kann ich's nicht zusammenbringen. Ein Schurke will ich nicht sein, und einen redlichen Mann kann er nicht absetzen. Ist das nun rund genug, daß es rollt“ (30, 6 ff.).

Vollkommen natürlich und viel absichtsloser wirken auch Wortspiele, wenn sie sogleich an die Wortaufnahme angeknüpft werden. So des Buchjägers Antwort auf Möllers Frage: „Mit Ulrichs Andres habt Ihr was vorgehabt?“ Buchjäger: „Vorgehabt, vorgehabt, den hab' ich vorgehabt, wißt Ihr“ (41, 26 ff.).

Oder es kommt eine Art Stichomythie vor, wo ein Wort das andere erweckt. Andres droht Robert, daß er die Ehre

seiner Schwester wahren würde. Darauf entspinnt sich folgender Dialog:

„Försterin: Was für Reden!

Robert: Reden eben. Kinder fürchten sich vor Reden.

Andres: Bei Reden soll's nicht bleiben, so wahr ich ein Mann bin.

Robert: Wärst du ein Mann, du drohtest nicht.

Andres: Wären wir wo anders, du höhntest nicht" (33, 30 ff.).

Gerade an diesen echt volkstümlichen Mitteln der Dialogverknüpfung merkt man, daß der einfachste Weg auch der natürlichste und beste ist. Das Eisen wird sozusagen nicht kalt, nirgends gerinnt der Dialog zur trägen, schwerflüssigen Masse.

Alle diese Mittel zielen auf Lebendigkeit und Natürlichkeit. Es treten nun noch allerhand dem Leben abgelauschte Züge hinzu, um die Illusion der Wirklichkeit so groß wie möglich zu machen. So häufig wie Ellipse und Aposiopese sind die Unterbrechungen der Rede; zwar mit Interjektionen wird spärlich operiert, besonders der Erbförster hält oft längere Reden ohne unterbrochen zu werden. Aber man erwartet das auch gar nicht. Dafür sind die Fälle, wo einer dem andern in die Rede fällt, um so häufiger. Das geschieht entweder, wenn die innere Spannung nach schneller Fortsetzung drängt, oder wenn man den Gedanken schon verstanden zu haben glaubt. Besonders dramatisch wirkt es, wenn man den Satzanfang des Gegners benutzt, um seine eigenen Gedanken damit zu vollenden. Das geschieht natürlich nur dann, wenn die Spannung den höchsten Grad von Schnelligkeit fordert, also jedes überflüssige Wort stört. Die Spielszene bietet eine Reihe von Beispielen. Der Förster hat den Buchjäger wieder aufs Tapet gebracht, und Stein will ihm das vorhalten:

„Nu siehst du doch —

Förster: Daß der Kerl ein Esel ist" (25, 3 f.).

25, 13 ff.:

„Stein: Und wenn ich's haben wollte — und wenn ich drauf bestünde — so —

Förster: Blieb's wie es ist."

Ein sehr realistischer Zug ist es ferner, wenn mitten aus dem biblischen Ernst der Unterhaltung zwischen dem Förster und Robert der barsche Ruf an den draußen stehenden Wilhelm ergeht, sich in acht zu nehmen. Ulrich hat gerade den Bibelspruch vom Wert des tugendhaften Weibes vollendet: „Sie thut ihm Liebes und kein Leides sein Leben lang", da sieht er durch das Fenster seinen Sohn Wilhelm und ruft ihm zu: „Wilhelm,

ob du dich vorsehen wirst da draußen". Er fährt dann fort: „Und dann weiter unten am dreißigsten" (Kapitel), um dann gleich darauf Wilhelm anzufahren: „Wird er mir doch den ganzen Buchsbaum vertreten, der Element" (17, 20 ff.). Dieser Zug dient allerdings ebenso sehr der Charakteristik, denn der Förster schämt sich der feierlichen Stimmung, die der Bibelspruch erweckt hat, und will sie deshalb durch den Zwischenruf zerstreuen. Andrerseits ist die Szene, wo Marie der Mutter den Brief Roberts vorlesen muß, ohne daß der anwesende Förster, der allerdings in Gedanken versunken am Fenster steht, etwas merken soll, dem Wesen des Realismus nicht entsprechend. Der Vorgang ist ziemlich umständlich und deshalb anfechtbar, ganz abgesehen davon, daß dann Marie gerade den Bibelspruch treffen muß, der für den Vater wie gemacht ist. Den Dichter hat die Spannung, die in dieser Szene aufgespeichert liegt, zu der etwas gewagten Handlung verführt, die nur durch die Kunst des Schauspielers wahrscheinlich gemacht werden kann. Aber dramatisch ist die Szene wie kaum eine andere, und der Kunst des Dialogs stellt sie die höchsten Anforderungen. — Es kommt dann am Ende dieses Auftritts das zur Erscheinung, was Ludwig den problematischen Dialog genannt hat: „die problematischen Dialoge, wie ich sie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel gespielt wird, in denen was in den Menschen vorgeht, nicht ausgesprochen, vielmehr absichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden versteckt wird, und wo der Zuschauer dennoch wenigstens im ganzen und großen das Versteckte aus Situation usw. errät" (Bd. 5 S. 480). Und S. 481 sagt er: „Im Erbförster ist fast der ganze vierte Akt von dieser Natur". Und in der Tat ist dies der Fall. Der Dichter erregt mit diesem Mittel jene starke schwüle Spannung, die für unser Stück charakteristisch ist. So, wenn der Förster seine Selbstmordpläne verbergen will (S. 81, 1 ff.), oder wenn er im 7. Auftritt desselben Aktes nicht merken lassen will, daß Robert „gerichtet" werden soll. Auf diese Weise kommt dann am Schlusse des 4. Aktes jene unheimliche Spannung zustande, die Ludwig selbst als „Ruhe vor dem Sturm" bezeichnet hat.

Das Kunstmittel, im Augenblicke höchster Erregung sich gewaltsam zusammenzuraffen und etwas Gleichgültiges zu sagen, wo alle Gefäße nach Entladung drängen, ist auch am Schluß des Verhördialoges zwischen Ulrich und Andres zu gewaltiger Wirkung gekommen. Auf diesen Dialog (2. Akt 10. Auftritt) wollen wir etwas näher eingehen, da an ihm sich die technische Meisterschaft Ludwigs offenbart. Andres ist von dem Buchjäger in rohester Weise mißhandelt worden und ist schon eine ganze

Zeitlang vom Hause abwesend gewesen, weil er niemand mehr unter die Augen zu treten wagt. Endlich kommt er und sein Vater, der nicht weiß, was vorgegangen, stellt mit ihm ein Verhör an, in dem nun fast jedes Wort wie mit Zangen aus seinem Munde geholt werden muß. In diesem Dialoge kommt dann auch die Technik der toten Momente, Stillschweigen und Pausen im Augenblicke höchster Spannung oder höchster Erregung zur Geltung. Hochdramatisch ist der Kontrast zwischen den stockenden Antworten des Sohnes und den schnellen, wuchtigen Fragen des Vaters, der in der Rolle des Vorgesetzten auftritt. Hier wird die Wortaufnahme zuerst angewandt, um den Sohn weiterzutreiben:

„Andres: Da kam der —

Förster: Der Buchjäger. Weiter Andres Ulrich.

Andres: Mit sechs Holzhauern vom Brandsberg her —

Förster: Vom — weiter Andres Ulrich".

Dann, als Andres erzählt, wie er dem Buchjäger entgegengetreten sei, vergißt der Förster den Vorgesetzten, und der Stolz des Vaters tritt an die Stelle. Jetzt malt die Wortwiederholung nachdrücklich das Selbstbewußtsein des Försters (48, 29 ff.).

„Andres: Wie er das gesagt hatte, trat ich vor —

Förster: Tratst du vor — (steht auf)

Andres: Und sagte, er wär' ein elender Verleumder. Und übrigens hab' er nichts anzuordnen im Forst.

Förster: (streckt sich) Im Forst.

Andres: Und sollte gehn, wohin er gehörte.

Förster: (nachdrücklich) Gehörte . . ."

Wie dann, als Andres die Mißhandlung erzählen soll, das Gespräch wieder unheimlich stockt und die Spannung ihren Gipfel erreicht, das ist meisterhaft mit ganz geringen Mitteln geschildert. Und als dann das Unerhörte, was seinem Sohne geschehen ist, jedem gewiß ist, da tritt ein Augenblick fast fieberhafter Spannung ein, eine drückende, lastende Schwüle, in der man im Theater nur den stockenden Atem der Zuschauer hört. Vor langen Jahren habe ich als junger Schüler durch ein Spiel des Zufalls den „Erbförster" gesehen. Josef Klein, der bekannte Berliner Schauspieler, war als Gast erschienen, da hatte man das Stück aus der Rumpelkammer geholt. Noch heute ist mir der Augenblick als der spannendste im Gedächtnis, wo der Förster seinem Sohne Stille gebietet, um ihn das letzte, Brutale nicht aussprechen zu lassen, und es dann von seinen Lippen kommt:

„Schönes Wetter heut, Herr Pastor — zuckt mich da auf einmal wieder der alte Fluß im Arm. Und die Mücken spielen

so tief — Es wird noch Gewitter geben heut. — Andres, er hat dich — ich hab's nie, und ein Fremder — ein — sag' nichts, Andres — ich versteh' dich" (49, 29). Ebenso einzigartig in der dramatischen Literatur wie diese Szenen sind die Spielszenen zwischen Förster und Stein (1. Akt 6. u. 7. Auftritt). Es ist kaum möglich, mit so wenig Worten so viel zu erreichen. Das Gewitter entladet sich plötzlich aus heiterem oder nur leicht bewölktem Himmel, Blitze zucken, bis mit einem kurzen scharfen Donnerschlag alles vorüber ist. Wie in dem Förster das Triumphgefühl des Siegers aufkeimt und dann — immer nur mit dem äußersten Maß an Ausdrucksmitteln — über die Ufer schäumt, wie überhaupt der ganze Charakter dieses Menschen in diesen kurzen Sätzchen in die Blume tritt, das hat nicht seinesgleichen. Je erregter der eine, um so ruhiger der andere.

Mit dieser Aufzählung sind die dialogischen Feinheiten des „Erbförsters" nicht erschöpft. Es könnten noch eine Reihe von Einzelzügen aufgeführt werden, die oft in höchst individueller Weise den Dialog bereichern. So wenn gleich im 1. Auftritt die Reden der Försterin und Weilers in verschiedenen Richtungen gehen und nur an bestimmten Punkten zusammentreffen, so wenn der Dialog nicht geradewegs auf sein Ziel losgeht, sondern „Biegungen" macht, wie es Ludwig nennt. Der Motive dafür gibt es eine ganze Reihe. Ludwig zählt sie (Bd. 5 S. 127) auf und gibt selbst einige dieser Retardationen für den „Erbförster" an, z. B. die, wo Weiler, der den vermeintlichen Mord an Andres berichten will, den Förster erst durch umständliche Fragen in die nötige Spannung bringt, die seinem Bericht erst die volle Wucht verleiht (83, 3 ff.). Frappant wird ja diese Stimmung durch des Försters Wort gekennzeichnet: „Habt Ihr was, so seid nicht wie ein Gewitter, das stundenlang steht".

Befand sich Otto Ludwig in der Anpassung des Dialogs an die realistische Form des Lebens auf dem Wege, den schon seine Vorgänger betreten hatten, so ist er in der Anpassung des Dialogs an den Charakter und Stand seiner Personen der erste eigentlich moderne Dichter. Die Sprache ist ihm in dieser Hinsicht nichts weiter als Mittel zum Zweck, hier gilt ihm kein Schönheitsgesetz: Charakteristik, Wahrheit müssen die Schönheit ersetzen. Die individuelle, tief beseelte Charakteristik, die alles und jedes Detail, jeden Einzelzug in den Dienst dieses höchsten Zieles stellt, ist der größte Ruhmestitel von Otto Ludwigs Kunst im Dialoge, von Ludwigs Kunst überhaupt. Die schöne Form, das Gleichmaß der Gefühle und der Sprache werden aufgehoben, weil sie nicht in Einklang zu bringen sind mit dem, was dem Künstler die Seele füllt, mit dem Ringen um

die tiefste Form des Ausdrucks. Die schöne Sprache, der schöne Rhythmus ist in diesem Falle flach und nivellierend und aller individuellen Charakteristik feind. So trägt denn im „Erbförster“ jede Person, auch die unwichtigste, ihre „Charakterlivree“ und nicht nur diese, sondern auch die Livree ihres Standes. Wir haben an vielen Stellen der Arbeit darauf hinweisen müssen, lief doch fast alles auf diesen Zweck hinaus, hier soll noch einmal das Wesentliche kurz zusammengefaßt werden.

Der Erbförster steht durchaus im Mittelpunkte, alles was er spricht und tut, hebt ihn heraus, die andern sind ihm gegenüber „wie Reliefs um die freistehende Gestalt“. Seine Sprache charakterisiert ihn als die Hauptperson: kurz, klar und bestimmt, kein Wort zuviel, ein Mann der Tat, der vom Gehorchen das Befehlen gelernt hat. Dann wieder im Augenblick des Affekts lange, wuchtige Sätze, ein biblisch feierlicher Ton, Bilder und Antithesen in verschwenderischer Fülle, die den inneren Reichtum seiner Natur, seine Herzensgüte und seine Rechtlichkeit offenbaren. Dieser Mann ist ein Charakterporträt ohnegleichen in der deutschen dramatischen Literatur, wir gehen mit ihm selbst da, wo wir an seiner Vernunft zweifeln möchten. Die blutstrotzende Fülle seines Wesens wirkt so unmittelbar lebendig, selbst in seinen Absonderlichkeiten so zwingend, daß wir der Kunst des Menschenbildners Ludwig die unwahrscheinliche Handlung vergeben.

In der Marie ist der Generalnenner Liebe, und zwar besonders die Liebe zum Vater. Diese Liebe, der sie alles zu opfern bereit ist, spricht sich sehr zart in allem ihren Tun und Sagen aus, im übrigen hat sie Ludwig absichtlich nicht zu sehr hervortreten lassen. Mutter und Kinder spiegeln in allem das Bild des Vaters. Wie meistenteils im Leben, vertritt zwar die Mutter dem Vater gegenüber das rechnende Element, das zeigt sich schon darin, daß sie streng auf Titel und Würde der „Herren“ Möller und Wilkens Bedacht nimmt, die Söhne jedoch sind vom Blute des Vaters. Sie haben keinen anderen Zweck als den, das Bild des Försters zu vertiefen und zu bereichern. Und dennoch ist z. B. Andres eine so scharf ausgeprägte Gestalt, so individuell in seiner Haltung, daß — wie Laube in der „Geschichte des Burgtheaters“ erzählt — der nachmals sehr berühmte Schauspieler Dawison, nachdem er anfangs von den Wienern abgelehnt worden war, mit dieser Rolle sein Glück machte. Klar und bestimmt sind auch die Personen des Steinschen Hauses gezeichnet. Bei ihnen prägt sich vor allem auch der Beruf, das Milieu mit aus. Der Fabrikant Stein spricht, wie wir gesehen haben, gewählter als die andern, er ist es, der die meisten Fremdwörter

gebraucht. Robert erscheint infolge seiner zwiespältigen Rolle nicht so gut gelungen. Seine Sprache ist nicht frei von Sentimentalität, wir haben das auch an seinen Bildern gezeigt, aber gerade er konnte der ihm aufgedrungenen Rolle gemäß nicht gut anders sein. Daß er ein wackerer, furchtloser Mensch ist, geht aus seinem Streit mit Andres und überhaupt aus seinen Bemühungen, die Geliebte sich nicht entreißen zu lassen, hervor. Besonders gut ist dann der verknöcherte Möller geraten. Sein würdevolles, gespreiztes Wesen (ich Justus Möller), seine Pedanterie finden in seiner Sprache vollkommenen Ausdruck; er gebraucht die Ausdrücke seines Kaufmannsstandes, und wenn er besonders würdevoll auftritt, Fremdwörter. Köstlich ist ferner der Bauerntypus Wilkens. Er drückt sich besonders volkstümlich aus; seine Weisheit gibt er in drastischen, volkstümlichen Redensarten und Sprichwörtern von sich; nach echter Bauernart spricht er von sich in der dritten Person. Reich ausgestattet sind dann vor allen Weiler und der Buchjäger. Nur zweimal (das zweitemal um zu sterben) erscheint dieser auf der Bühne, aber wir kennen ihn ganz genau. Seine Betrunkenheit ist unglaublich echt. Er klammert sich an ein Wort, gebraucht Wortspiele, redet tautologisch und stolpert schließlich mit der Zunge über das Fremdwort, das seine einstige Bildung verrät. Die anderen Personen treten weniger hervor, besonders der Pastor spielt die typisch-konventionelle Rolle. Eine Ausnahme machen noch die beiden Wilddiebe, deren verschrobene Natur mit einigen scharfen Pinselstrichen fest umrissen ist. Im allgemeinen gilt auch von den Füllfiguren das Wort Sterns: „Übrigens darf es als ein besonderer, fast einziger Vorzug des ‚Erbförsters' gerühmt werden, daß seine sämtlichen Charaktere, auch die ganz episodischen, auf der Bühne wie volle, runde Menschen voll strotzender Lebenswahrheit wirken".[1])

C. Zusammenfassung und Rückblick.

35. Gesamtbetrachtung.

1. Akt. Die Technik der Exposition ist sehr geschickt. Zwar hat den entscheidenden Schritt hier erst Ibsen getan, dessen Meisterschaft in der Anbringung der Vorgeschichte ja unbestritten ist, aber es ist doch mancherlei im „Erbförster", was die Entwicklung vorausahnen läßt. Vor allem die großartige, dramatisch anschauliche Art, wie Weiler, dem in der Hauptsache die Auf-

[1]) Stern, Der Erbförster, Meisterwerke der deutschen Bühne S. XIII f.

gabe zugefallen ist, uns die Vorfabel zu enthüllen, diese Aufgabe löst. Von der planvollen Absicht des Dichters merkt man nichts, der Schein völliger Absichtslosigkeit ist gewahrt. Ludwig hat mit tiefem Bedacht einen Charakter dazu ausersehen, zu dessen Wesenszügen es gehört, über die Dinge zu räsonnieren. Man kennt die Weise Weilers, und deshalb hört auch die Försterin nicht auf sein Gerede. Erst als das Wort Zank fällt, greift sie ein. Sehr geschickt ist gleichzeitig die Ahnung des Kommenden erweckt, ja wir erhalten ein vollkommen genaues Bild davon, wie sich der Zank abspielen wird. Das alles ist mit einfachen, äußerst anschaulichen Mitteln erreicht. Wie schon einmal gesagt, kann ich den Anfang nicht lustspielmäßig finden; hier zitiere ich noch die Bemerkung Weilers: „Wenn's mal was Ernsthaftes gäbe! Hab' ohnehin mal wieder die lustigen Gesichter satt" (11, 29 f.). Wir erhalten dann ein Bild von Stein, von Robert; hören, daß der Buchjäger mit Andres zusammengeraten ist, und lernen auch schon Möller, den „Hagestolz", aus Weilers Reden kennen. Die feierliche Unterredung zwischen Robert uud dem Erbförster, der vorher von Weiler direkt und indirekt scharf charakterisiert worden ist, läßt uns einen tiefen Blick in seine Seele tun. Der ganze Reichtum der Ausdrucksmittel, der reiche Schatz an ästhetischen Apperzeptionsformen, an volkstümlich origineller Sprachkraft ist aufgeboten, um den Eindruck dieser Unterredung so nachdrücklich wie möglich zu gestalten. Die innere Zartheit, der biblische Ernst des kernfesten Mannes kommen zur deutlichsten Erscheinung. Dann schlägt noch vor der Verlobung plötzlich der Konflikt ein wie die Flamme in das Pulverfaß, aber wir haben ihn doch vorausgeahnt. Von da an gibt's kein Halten mehr. Im Eiltempo drängt die Handlung vorwärts, immer nur mit einem sehr geringen Aufwand von Mitteln. Der Konflikt zieht mit logischer Konsequenz den Streit zwischen Andres und Robert nach sich, auch hier ist die Mine für das Kommende gelegt. Der 1. Akt ist in seiner prägnanten Knappheit, in seiner logischen und dramatischen Konsequenz ein Meisterstück, was ja auch allgemein anerkannt ist. Ich erinnere noch einmal an die Spielszenen zwischen Ulrich und Stein. Das Milieu tritt in voller Deutlichkeit und in vielen Einzelzügen schon hier in die Erscheinung; daß auch die Grundstimmung des Ganzen vorbereitet worden ist, habe ich an anderer Stelle gezeigt.

2. Akt. Der Schauplatz wechselt, aber die Handlung geht unablässig weiter. Der Akt beginnt mit dem Monologe Steins. Der Fabrikant, der zu keiner Entscheidung kommen kann, verfällt in der Unterredung mit seinem um die Braut betrogenen Sohne seiner hitzigen Natur und treibt Robert fort. Noch dazu

kommt nun Möller, um den vollzogenen Auftrag zu melden, den Stein ernstlich nicht gegeben hatte. Das bringt Stein zur Besinnung, ein retardierendes Moment tritt ein. Eine prachtvolle Episode, die technisch sehr geschickt gerade an dieser Stelle steht, ist dann das Auftreten des Buchjägers, dessen Charakterisierung eine Kabinettleistung ist. Die Präsentierung dieses verkommenen Menschen hat den Zweck, den tiefen Zorn des Erbförsters über die Anstellung dieses brutalen, pflichtlosen Menschen, der in allem sein Gegenbild ist, noch tiefer zu begründen, außerdem erfahren wir die Mißhandlung des Andres und können uns denken, wie sie ausgefallen ist. Die Meinung des Försters von Recht und Ehre lernen wir dann bald darauf in einer längeren Rede kennen (S. 46). Die kurze, lakonische Art weicht der breiten, wuchtigen, tautologischen Satzform, längere, antithesenreiche Sätze geben ein getreues Bild des inneren Zustandes des Erbförsters. Damit kontrastiert wieder scharf die Meinung und die Rede des Bauerntypus Wilkens, der, wie schon gesagt, das rationalistische Gegengewicht zum Erbförster darstellt. Nach der — genau besprochenen — in jeder Hinsicht glänzenden Verhörszene, die Andres' Mißhandlung in greller Deutlichkeit vor unser Auge zaubert, steigt dann die Spannung auf den Gipfel. Diese Szene ist in so breiter Wucht vor uns hingestellt worden, um die grenzenlose Wut, den verzweifelten Starrsinn, die jetzt den Förster packen, zu rechtfertigen. Er tut nun den Schritt, der allerdings durch keine Erwägung zu rechtfertigen ist; er schickt seinen Sohn Wilhelm zum Advokaten, „der eine Klage machen soll gegen den Stein und seinen Buchjäger". Hier ist die tiefste Wunde des Stückes. Denn wir können nicht begreifen, wie ein gereifter Mann, dem doch hinter grünen Tannen die Welt nicht ganz verronnen sein kann, so wenig klar über die einfachsten Rechtsverhältnisse sein kann. Dazu ist das Stück zu modern, der Erbförster zu intelligent, kein Fuhrmann Henschel. Zwar der Konflikt zwischen juristischem und moralischem Recht ist an sich dankbar, echt dramatisch und ein echt deutscher Vorwurf, und Roman Woerner nimmt deshalb in seinem „Ibsen" (S. 78) Ludwig mit dem Hinweis auf „Nora" in Schutz. Aber was einer Frau gegenüber billig ist, ist einem Mann wie dem Erbförster gegenüber noch nicht recht. Technisch ist ja dieser Widerspruch sehr geschickt überbrückt. Die Sophistik des Försters in dem Gespräch mit dem Pastor ist als Ausfluß der Anschauungen Ulrichs beinahe zwingend.

3. Akt. Schauplatz ist die Grenzschenke, dann der Heimliche Grund. Der Hintergrund einer gärenden, wildbewegten Revolutionszeit wird in zwei unheimlichen Gesellen, den Wild-

dieben Frei und Lindenschmied, drastisch und scharf gezeichnet. Die Unsicherheit der Rechtsbegriffe wird durch diese Szenen erklärlicher; auch hier wieder ein scharfer Kontrast: die zügellosen Anschauungen der Wilddiebe treten den tiefrechtlichen des Försters gegenüber. Hingewiesen sei noch einmal auf die paradox-antithetische, wortspielreiche und drastische Sprache der Wilddiebe, die sich bis auf ihre Metaphern erstreckt. Nachdem dann Andres den Verlust der gestohlenen Flinte bemerkt, tritt im Augenblick erwartungsvoller Spannung die Verwandlung ein, die uns den Heimlichen Grund vor Augen führt. Wir wissen, daß etwas geschehen wird, Lindenschmieds Andeutung: „Die Finger an der Rechten werden noch krumm", war zu deutlich. Der Dichter hat alles getan, um die Stimmung bangen Schauders zu erwecken. „Pittoreske Waldschlucht . . . Dämmerung", heißt es in der Regiebemerkung. Das ganze Gespräch Roberts mit Kathrine ist auf Hervorbringung dieser Stimmung angelegt: „Wie schauerlich das hier ist". Prächtig ist die Milieuschilderung in Handlung umgesetzt. Nach dem lyrisch verträumten Monolog Roberts plötzlich theatralisch-effektvoll der krachende Schuß Lindenschmieds, der den Buchjäger niederstreckt. Dieser taumelt auf die Bühne. Meisterhaft ist dann die folgende kurze Sterbeszene und das Zusammenspiel der herbeieilenden Personen, das in kurzen Sätzchen scharf skizziert wird. Der Buchjäger gibt Andres als Mörder an. Dann wieder ein Augenblick der Ruhe. Nach Roberts Monolog erscheint Andres, der ja von der Grenzschenke aufgebrochen ist, um dem Buchjäger beizustehen. Es wird in einem bewegten Auftritt zwischen Robert und Andres klar, daß Lindenschmied der Mörder ist, der ja auch gleich darauf von Robert seinen Lohn erhält.

Eine neue Verwandlung führt uns wieder zu Stein. Einen Augenblick glaubt man, es könne sich noch alles zum Besten wenden; Stein will nämlich Düsterwalde an Robert abtreten, da kommt Möller mit der Unglücksnachricht, Andres habe den Buchjäger erschossen, und Robert stehe selber in Gefahr. Die ungeheure Verwirrung spricht sich in dem „Telegrammstil" der abgerissenen Worte Steins aus. Jetzt gibt es kein Halten mehr.

4. Akt. Der ganze 4. Akt dient der Hervorbringung der schwülen, explosiven Spannung, die bald das furchtbare Ende erwarten läßt. Schritt für Schritt ist sie bis jetzt vorbereitet worden und trotz aller Entladungen immer höher gestiegen. Es ist Dämmerung. Der Schauplatz ist wie auch im letzten Akt wieder im Jägerhause. Die Stimmnng tritt mit immer tieferen Akkorden ins Spiel, zuerst klingt lyrisch zart das kommende Unheil durch den Traum der Marie, deren tiefe Resignation durch

das Symbol von der blutroten Rose und durch eine schöne Miosis verklärt wird. Diese Resignation klingt auch durch die Rede des Försters von Nero dem Hunde, die mit ihren volkstümlichen Antithesen sehr gut den inneren Zustand des Försters malt. Noch einmal scheint es, als ob es ohne tragisches Ende abgehen könnte. Wilhelm kehrt mit der ablehnenden Antwort des Advokaten zurück. In einem schönen Stimmungsbild, in dem wir die alte Schwarzwälderuhr ticken hören, die wie der Großvaterstuhl im Hause Gretchens Leid und Freud der Familie begleitet hat, lernen wir noch einmal das Einst und Jetzt im Försterhause kennen; noch einmal spricht Christian Ulrich in langen, tautologischen Sätzen vom Recht, das er aufzugeben bereit scheint, wir ahnen seinen Entschluß, in den Tod zu gehen. Da setzt die Gewalt der dramatischen Geschehnisse mit neuer Kraft ein. Weiler schildert in meisterhaft anschaulicher Rede, mit allen Mitteln der Spannung den Kampf im Heimlichen Grund und bringt den Förster zu dem Glauben, daß nach allem, was er gehört und gesehen, Robert den Andres erschossen habe. Der Förster läßt sich die trügerische Meinung von dem gelb und roten Tuch bestätigen und trifft dann die Vorbereitungen zur Tat. Von den Mitteln, die jene „Ruhe vor dem Sturm“ bewirken, haben wir genauer gesprochen. Vom Schein des Wetterleuchtens begleitet geht Ulrich in die Nacht.

5. Akt. Auch der 5. Akt hat reiche Stimmungswerte. Die Dämmerung ist Nacht geworden, alle spukhaft bösen Gewalten in der Natur und im Inneren des Menschen sind erwacht und treten ins Spiel. Wetterleuchten erhellt die „schwüle Wetternacht“. „Der Wind stößt den angelehnten Laden auf“. „Vom Brandsberg kommt ein Gewitter.“ Die bange Stimmung klingt durch die Monologe der Försterin, der Affekt strömt in polysyndetischen Sätzen ungehindert aus. Der Rosendorn weissagt Unheil, ebenso die glutrote Abendsonne. Der Förster hat die Tat getan. Es klingt wie die Stimme des Propheten, als er der niedergebrochenen Försterin den Mord berichtet. „Ich hab' ihn gerichtet. Wie's dort steht, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich hab' ihn gerichtet, weil die Gerichte nicht recht richten. Sie haben zweierlei Recht, und hier steht's: Ihr sollt einerlei Recht haben“ (94, 32 ff.). Dann bricht das Verhängnis ohne Aufschub herein. Gewaltig und den größten Künstlern ebenbürtig ist die Seelenmalerei, die bis in die letzten Tiefen dringt und deren aufwühlender Wucht niemand widerstehen kann; das Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung (S. 100) und dann die nicht mehr zu umgehende seelische Vernichtung, die sich in der phantastischen Verzweiflungsrede (S. 102) äußert. Wir haben ja

öfter von ihr gesprochen. Metaphern, Antithesen, Hyperbeln, Kumulationen, Klimax und Wortwiederholungen schaffen ein ungeheuer individuelles, phantastisch-satirisches, barock-volkstümliches Sprachstück von niederzwingender Wucht, bis wir und der Erbförster von dem schrecklichen Bann durch einen gnädigen Schuß erlöst werden.

In ununterbrochener Folge, im Zeitraum eines Tages rollt sich auf wenigen Schauplätzen die Handlung ab, ein neues Zeichen für das dramatische Genie Ludwigs.

36. Ergebnis und Ausblick.

Was ist nun die Quintessenz dieser Arbeit? Welches sind die Hauptcharakterzüge des Stils im „Erbförster“? Diese Fragen sind jetzt unschwer zu beantworten; schwieriger sind die, die sich im Anschluß an diese Stiluntersuchung erheben und erheben müssen. Wir begannen mit den Vorläufern Ludwigs, die ihm den Weg bereitet haben; wo ist er nun selbst zukunftweisend geworden, wo offenbart sich seine schöpferische Genialität und Originalität? Was bedeutet sein Drama überhaupt für die deutsche Kunst? Diese Fragen, deren absolute und endgültige Beantwortung auch einem viel umfassenderen und reiferen Geiste heute unmöglich sein dürften, können von mir nur angeschnitten und künftigen Beurteilern zur endgültigen Lösung vorgelegt werden. Sie können meines Erachtens nur im kulturhistorischen Zusammenhang mit einer Reihe von Fragen beantwortet werden, über die man nicht einig ist und deren objektive Beantwortung eine Revision bestimmter Werturteile nötig macht.

Die Bemühungen Ludwigs um die höchste Ausprägung des mimisch-dramatisch-theatralischen Gehaltes, wie er es nennt, sind im „Erbförster“ von Erfolg begleitet gewesen. Das Stück ist dramatisch im reinsten Sinne (von dem Hauptfehler wird noch zu sprechen sein). Es sei hier auf eine Auslassung in einem Briefe Ludwigs an Berthold Auerbach (Bd. 6 S. 443 f.) verwiesen, die über den Begriff des „Literärdramas“ sehr treffende Worte enthält, und die ich, da sie sehr scharf einen noch heute äußerst aktuellen Konflikt beleuchtet, hier anführen will: „Der schlimmste Feind des wahren Dramas ist das Literärdrama, und hätten wir nicht schon ein so ausgebildetes Literärdrama (durch Goethe und Schiller), wir würden ein wirkliches Drama haben. Indem das Literärdrama alle möglichen Schönheiten aller möglichen poetischen Gattungen in sich aufnimmt, wirft es eben das wahre Drama, welches nur dramatische Schönheiten haben darf und dramatische Schönheiten haben muß, in den Schatten. Wer ein wahres

Drama schreiben will, muß nun schon mit Kampf und Resignation beginnen — wahrlich kein üppiger Boden für ein poetisches Schaffen! Das Drama, das unter allen Kunstformen am meisten Kunst ist, verlangt zu seiner Beurteilung mehr als alle andern einen Kenner. Nun ist durch die langjährige Existenz des Literärdrama der Sinn für das wahrhaft Dramatische in Deutschland verbuttet, verschrumpft; wenn ein Literärdrama auf die Bühne kommt, wird jeder gewahr, daß ein großer Mangel vorhanden, aber keinem wird die Natur dieses Mangels klar . . .“ Diese Stelle, deren Fortsetzung man nicht ohne tiefes Mitgefühl lesen kann, wird noch durch den besonderen Umstand scharf beleuchtet, daß sie im Anschluß an die Beurteilung eines Dramas von Freytag entstanden ist, des Mannes, der die „Technik des Dramas“ geschrieben hat. — Ja das ist es, das Drama verlangt zu seiner Beurteilung einen Kenner. Warum sind unsere Werturteile hier so schwankend? Was wird heute nicht alles als Drama bezeichnet! Wir sehen in unserer Zeit eine Reihe von Dramatikern am Werke, die vom Wesen des Dramas kaum einen Hauch verspürt haben. Selbst ein so großes Talent wie Hauptmann ringt vergeblich mit seiner epischen Natur und schiebt die Grenzen, die dem Drama gesteckt sind, immer weiter hinaus. Es fehlt überall die große lodernde Leidenschaft des geborenen Dramatikers. Da sei nachdrücklich auf Ludwig verwiesen, der hier praktisch wie theoretisch zum Erzieher werden kann.

Der Todeskeim des „Erbförsters“ liegt in der an sich untragischen Handlung, die uns zu keinem reinen Genusse kommen läßt. Sonst sind fast alle Bedingungen erfüllt. Christian Ulrich ist ein tragisch angelegter Charakter, der bis jetzt die Gefährlichkeit seiner Natur zu erproben in seiner einsamen Herrscherstellung keine Gelegenheit hatte. Es ist wahr, der Dichter hat ihm eine zu große Dosis praktischer Lebensweisheit gegeben, wir unterschätzen im Anfang die explosive Naturkraft seiner dämonischen Leidenschaft, und das ist gewiß ein Fehler. Nach diesen Einschränkungen können die Vorzüge um so reiner hervortreten.

Otto Ludwigs Dichtung ist wesentlich Charakterkunst. In dem Streben nach individueller, tief beseelter Menschenbildung führt er die in der deutschen Kunst liegenden Tendenzen nach Wesensausdruck im Drama auf einen Gipfel. Damit nicht genug. Das Stück gipfelt in einem ungeheuer lebendigen und lebenswahren Dialog, wie er in solcher Unmittelbarkeit und volkstümlichen Kraft vorher nicht vorhanden war; dabei hat Ludwig diesen wahrhaft epochemachenden Schritt getan, ohne in unkünstlerischen Naturalismus zu verfallen. Das führt uns zu

einem neuen Vorzug. Die Milieuschilderung ist ebenso bahnbrechend wie die Gestaltung des Details, das in reicher Fülle in die Handlung eingestreut dennoch nur zu rein künstlerischen Zwecken verwendet wird: zu Zwecken einer größeren und breiteren Lebensfülle und zur Charakteristik. Zu all diesen Vorzügen, die innerlich eng verbunden sind: zu der großartigen dramatisch-theatralischen Wirksamkeit, zur scharfen, lebensvollen Charakteristik, zur unvergleichlichen Gestaltung des Milieus und des Details, zu der unmittelbaren Kraft und Wahrheit der Sprache tritt nun noch eine Kunst der Stimmungsmalerei, die von tiefster Wirkung ist. Ich erinnere hier noch einmal an das Wort A. v. Bergers, der Ludwig hierin den ersten modernen Dichter genannt hat. Wahrlich, Otto Ludwig besaß genug, um mit den Größten im Drama um die Palme zu ringen.

Es ist wahr, Otto Ludwig hat keinen Nachfolger gehabt, der unmittelbar an ihn angeknüpft hätte. Wie ein Meteor ist er gekommen und verschwunden. Wie er fast einzig und allein aus Shakespeare seine Nahrung sog und dennoch ein von Shakespeare völlig unabhängiges, modern realistisches, deutsches Drama schuf, so mag auch Ibsen völlig aus eigenen Gnaden zu seinem Stil und zu seiner Technik gekommen sein. Ludwigs Stil war in gewisser Hinsicht wie der jedes Großen einzig, er hat viel vorausgenommen; der „Erbförster“ ist ein realistischer Gipfelpunkt, und es ist nicht ganz unverständlich, wie die Öde der naturalistischen Theorie so bald in das deutsche Drama einbrechen konnte.

Die Frage nach der Rolle, die der „Erbförster“ in der Entwicklung des realistischen Dramas spielt, kann nicht beantwortet werden, ohne zu Hebbel Stellung genommen zu haben. Mit ihm hat sich Ludwig in den Ruhm zu teilen, der Begründer des Realismus im modernen Drama zu sein. Es ist sicher, daß Ludwig vor seinem „Erbförster“ Hebbel höchstens flüchtig gekannt hat, ausdrücklich hat er ja die Kenntnis der Hebbelschen Theorie und ihre Wirkung auf sein Stück abgelehnt. Aber darauf kommt es hier weniger an. Beide sind auf verschiedenen Wegen unabhängig voneinander zu ihrem Realismus gekommen, im Grunde haben sie jedoch Verschiedenes gewollt. Ich will hier nicht eingehen auf den Gegensatz von Hebbelscher Problemdichtung und Ludwigscher Charaktertragödie. Die zu einseitige Betonung hat bei beiden zu großen Mängeln geführt. Worauf es ankommt, ist dies. Bei Ludwig ist der Realismus Lebensprinzip; schon die merkwürdige Entwicklung Hebbels im Drama zeigt, daß es ihm auf andere Dinge mehr ankam. Hinter Ludwigs Kunst steht die lebendige Kraft glühender, am Leben getränkter

Phantasieanschauung, die in einer wahrhaft lebensvollen und charakteristischen Sprache Ausdruck findet; er ist in Sprache, Charakteristik, Affekt- und Stimmungsmalerei unendlich viel konsequenter realistisch als Hebbel. Otto Ludwig hat wirklich nicht ganz unrecht, wenn er da die Aufgabe erst anfangen sah, wo sie bei Hebbel aufhörte. Ihm erschienen Hebbels Dramen als Rohstoff, als Knochengerüste, denen das Fleisch fehlt; ich weise nur auf die Unterschiede beider im Dialog hin. Kommt man von der „Maria Magdalena“ zum „Erbförster“, so tritt man aus einer eisigen Schneelandschaft in glühenden Sonnenbrand, dort an vielen Stellen die Starrheit der Abstraktion, hier pulsierendes, tausendfaches Leben. Die lebensprühende Phantasie Ludwigs ist stärker als der Wille und die Erkenntniskraft Hebbels; der Dichter des „Erbförsters“ ist der Natur und dem Realismus des Lebens um ein bedeutendes näher. Man vergleiche nur die Sprache beider, dort eine realistisch gefärbte Buchsprache, die trotz gesuchter Originalität viel Konventionelles hat, die im Augenblicke höchsten Abscheus über Leonhard der Klara die Floskel in den Mund legt: „Unwürdiger, mir aus den Augen“, hier aus dem Innern kommende Naturlaute.

Hebbel hat die Geschlossenheit, den klaren, einheitlichen Aufbau der Handlung voraus, Vorzüge, die er der zentralen Stellung seines Problems und dem Mangel an Fülle — an Fleisch, wie Ludwig sagt — verdankt. Otto Ludwig läßt — ein typisch deutscher Zug im Drama — den Charakter auf Kosten einer einheitlichen Handlung sich auswirken.

Nach all dem ist es klar, daß unser Dichter als Pfadfinder ebenbürtig neben Hebbel steht. Es geht nicht an, die bahnbrechenden technisch-dramatischen Vorzüge, auf die es im Grunde einzig und allein ankommt, die großen Verdienste Ludwigs um ein konsequent realistisches Drama noch weiter in dem Maße zugunsten Hebbels zu ignorieren, wie man es tut. Daß Ludwig auch theoretisch ein Bahnbrecher geworden ist, wissen wir alle. R. M. Meyer hat hervorgehoben, wie Ludwigs Shakespeare-Studien weit über die Erkennntnis des Shakespeare-Dramas und seiner Mittel hinausgehen, daß er in vielen interessanten Bemerkungen eine Technik fordert, die direkt auf Ibsen deutet.[1]) Darauf habe ich schon eingangs meiner Arbeit hingewiesen. Auch im „Erbförster“ lassen sich manche Züge aufweisen, die von Ibsen fortgeführt sind. Dahin gehört in erster Linie der lebendig realistische Dialog mit seiner lakonisch-prägnanten Sprache und seiner scharfen, durch Detailzüge unter-

[1]) Otto Ludwigs Shakespeare-Studium, Shakespeare-Jahrbuch Bd. 37 1901.

stützten Charakteristik. Ferner das Bestreben, den pragmatischen Nexus zu einer festgeschlossenen Kette zu machen. Jeder Zug wird motiviert, die kleinste Bemerkung mit dem Ganzen in strenge Verbindung gebracht, alles Überflüssige ausgeschieden. Dann vor allem auch die Ausprägung des rein Dramatischen. Was Ibsen scharf von Ludwig unterscheidet, ist seine großartige analytische Technik, die bis zum höchsten gesteigerte Kunst, die in der Vorgeschichte liegende Katastrophe langsam vor dem Zuschauer zu enthüllen, aber diese Technik erscheint nur als die Konsequenz jener Züge.

Der „Erbförster" ist der bewußte Gegenpol zu den idealistisch-klassizistischen Altersdramen Goethes und der letzten Dramen Schillers. Er ist wie jede neue Kunstauffassung, wie jeder neue Stil aus dem tiefempfundenen Gegensatz zu dieser als veraltet erkannten Kunstform hervorgegangen. Während fast alle Kunstbetätigung auf Nachahmung der Antike, auf Nachahmung Schillers und Goethes im Drama ausging, fühlte Otto Ludwig in sich die tiefe Sehnsucht nach einem neuen, modernen Ideal, und diesem neuen Wollen, das er in seiner Abgeschiedenheit stärker empfand als die, die im flutenden Leben standen, hat er in unermüdlichem Ringen Ausdruck verliehen. Mit der Revolution der achtundvierziger Jahre, mit dem Andämmern einer neuen bürgerlichen Freiheit entstand auch seine realistische, wahrhaft moderne Tragödie.

Schiller war in seinem Demetriusfragment mit fast nachtwandlerischer Sicherheit dem Realismus um ein Bedeutendes nähergekommen, die Charakterzeichnung besonders erhebt sich zu grandioser Wucht, und es ist beinahe eine Ironie des Schicksals, daß der so hart Bekämpfte im Grunde doch Ludwigs unmittelbarer Vorläufer ist. Denn viel anders konnte das nicht werden, was Ludwig nach dem „Erbförster" mit den „Makkabäern" erstrebte. Der „Erbförster" ist mit seinen Schwächen und Fehlern ein echt deutsches Stück von einzigartiger Bedeutung.

Wenn er heute sein feuriges Herz in der Rumpelkammer langsam erkalten lassen muß, so liegt das nicht an Ludwig. Aber wie des Dichters Meistererzählungen ein unverlierbarer Schatz des deutschen Volkes sind, so wird es auch der „Erbförster" einst sein, wie er es längst bei allen Kennern ist. Man führt heute die „Jäger" von Iffland statt den „Erbförster" auf, daß läßt erwarten, daß seine Stunde noch kommen wird.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Am 27. September 1886 wurde ich, Jakob Friedrich Wilhelm Stöcker, evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit, zu Düsseldorf als Sohn des Kaufmanns Jakob Stöcker geboren. Nach dreijährigem Besuch der Volksschule meiner Vaterstadt absolvierte ich die dortige Oberrealschule, von der ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife entlassen wurde. Im Sommer 1906 studierte ich in Heidelberg Nationalökonomie, dann je ein Semester in München, Heidelberg und Berlin Philologie und Philosophie. Im Sommer 1908 kam ich nach Marburg, wo ich sieben Semester bis zur Beendigung meiner Studien (Herbst 1911) blieb, um hauptsächlich Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie zu studieren. Das Examen rigorosum bestand ich am 6. Dezember 1911 in Marburg. Vom 1. Oktober 1911 ab diente ich als Soldat bei den bayrischen Jägern in Aschaffenburg, dieser Umstand hat leider den Druck der Arbeit bis zu meiner Entlassung verzögert. — Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Gothein, Rathgen, Erich Marcks, Braune, Paul, Lipps, Muncker, Theodor v. Heigel, Paulsen, Adolf Wagner, Riehl, Erich Schmidt, Wölfflin; in Marburg die Herren Professoren Elster, Vogt, Cohen, Natorp, Busch, Viëtor und Bock. Ihnen allen schulde ich Dank, besonders denen, die mich an ihren Übungen und Seminaren teilnehmen ließen.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Elster für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für sein stets bezeugtes Wohlwollen.